BRAVO!

JANEIRO 2001 - ANO 4 - Nº 40 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br

MÚSICA
ROCK IN RIO 3, POR UM MUNDO SEM PREJUÍZO

LIVROS
OS FALSOS BURGUESES DE EÇA DE QUEIROZ

CINEMA
A DEVASSIDÃO REDENTORA DO SADE DE PHILIP KAUFMAN

DANÇA
TRISTÃO E ISOLDA: A PAIXÃO SEGUNDO ISMAEL IVO E MARCIA HAYDÉE

O maestro da ousadia

LUCIANO BERIO, um dos maiores compositores contemporâneos, assume a mais antiga academia de música do mundo e conta em entrevista exclusiva como a transgressão regerá a tradição

BRAVO!

JANEIRO 2001 – NÚMERO 40 http://www.bravonline.com.br

Capa: Luciano Berio, fotografado por Marcello Mencarini. Nesta pág. e na pág. 6, Gloria Swanson em foto de Edward Steichen, 1924

ARTES PLÁSTICAS

MÚSICA

CINEMA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DE CAPA: DIVULGAÇÃO / EXCETO DE *LIVROS*: FOTO EXTRAÍDA DO LIVRO *HISTÓRIA DE PORTUGAL*, VOL 5, DE JOSÉ MATTOSO (DIR.)

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LIVROS

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em janeiro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA

INVISTA

FIQUE DE OLHO

Os cem anos da morte de Giuseppe Verdi, pág. 54

Esplêndidos, peça de Jean Genet, no Rio, pág. 111

Suburbia, teatro, em São Paulo, pág. 112

Metamorfoses, livro de Ovídio, pág. 102

Mahler, Symphony nº 3, CD de Kent Nagano, pág. 64

Uma Fada no Front, livro de Rubem Braga, pág. 100

Tristão e Isolda, coreografia com Ismael Ivo e Marcia Haydée, na Alemanha, pág. 106

Investigações. A Gravura Brasileira e *São ou Não São Gravuras?*, exposições em São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, pág. 30

Elefante, livro de Francisco Alvim, pág. 103

Desonra, livro de J.M. Coetzee, pág. 92

Pele do Tempo, exposição de Miguel Rio Branco, no Rio, pág. 43

O Agressor, livro de Rosário Fusco, pág. 96

Cavalgada com o Diabo, filme de Ang Lee, pág. 84

Edward Steichen, mostra de fotografia, em Nova York, pág. 24

Contos Proibidos do Marquês de Sade, filme de Philip Kaufman, pág. 72

Brava Gente Brasileira, filme de Lúcia Murat, pág. 83

Lovers Rock, CD de Sade, pág. 69

O Caminho para Casa, filme de Zhang Yimou, pág. 78

Uma Relação Pornográfica, filme de Frédéric Fonteyne, pág. 84

Kandinsky – Entre Munique e Moscou, exposição, em Roma, pág. 36

Perspectiva Cristiane Paoli Quito, um Olhar em Movimento, teatro, em São Paulo, pág. 112

A Filha da Revolução, livro de John Reed, pág. 104

Entrevista com Luciano Berio, pág. 46

Eça de Queiroz: Vida e Obra, livro de Maria Filomena Mónica, pág. 86

Noel pela Primeira Vez, coleção com sete CDs duplos, pág. 68

Corações Sujos, livro de Fernando Morais, pág. 104

Rock in Rio, festival, no Rio, pág. 60

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE VERDI: FOTO EXTRAÍDA DO LIVRO *GREAT COMPOSERS IN HISTORIC PHOTOGRAPHS* / *TRISTÃO E ISOLDA*: ROLF ARNALD/DIVULGAÇÃO / MARCO DELOGU / *ESPLÊNDIDOS*: TIAGO MORAES/ DIVULGAÇÃO / *GRAVURA BRASILEIRA*: ROMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO / *SUBURBIA*: GASTÃO/DIVULGAÇÃO / *PERSPECTIVA CRISTIANE PAOLI QUITO, UM OLHAR EM MOVIMENTO*: MARCELO STOLL NOGUEIRA/DIVULGAÇÃO

Excelente a reportagem sobre Pina Bausch. A cada número, a revista melhora o seu conteúdo editorial e gráfico. Parabéns.

Everton Almeida
Goiânia, GO

Senhora Diretora,

Bravíssimo

Compro **BRAVO!** mensalmente e aprecio muito a qualidade das matérias publicadas, tanto no que se refere às fotos quanto às entrevistas e comentários de pessoas importantes para a cultura. Nunca havia encontrado nada igual nessa área e tenho certeza de que essa é a melhor revista voltada para o campo da arte. Quero parabenizá-los pelo excelente trabalho e incentivá-los a continuar aprimorando-o, para que o nosso país possa ter algo de bom gosto a oferecer aos grandes artistas existentes aqui.

Wilson Amorim Santos
Serra, ES

Ópera do Malandro

Magnífica a matéria publicada sobre *Ópera do Malandro* (**BRAVO!** nº 37, outubro de 2000), obra maravilhosa de Chico Buarque e direção do genial Gabriel Villela. Tendo ido a São Paulo especialmente para assistir a essa peça, fiquei encantada com o que vi: o elenco jovem e competente; os momentos de lirismo, ternura e poesia em textos que proporcionam divertimento; as músicas belíssimas; o figurino de extremo bom gosto e uma iluminação incrível. Tudo nos emociona.

Nícia Ramos Maia
Belo Horizonte, MG

Ensaio!

O ensaio *Preconceito da Moda*, de Olavo de Carvalho (**BRAVO!** nº 35, agosto de 2000), é falacioso ao atrelar as diferenças culturais apenas ao aspecto quantitativo e reducionista ao considerar a noção de cultura como mero aspecto intelectivo. Aproveitando, gostaria de agradecer a Ariano Suassuna, grande teórico da cultura, por nos brindar com seus vários escritos e livros, como *Iniciação à Estética*.

Emanuel Sarinho
via e-mail

O ensaio *As Guerras Santas* (**BRAVO!** nº 38, novembro de 2000), de Olavo de Carvalho, me parece estranho, para não dizer maluco. Primeiro porque, como estudante de História, observei alguns erros fatais no texto, os quais um historiador jamais deve cometer. Não se pode generalizar nenhum acontecimento, comportamento ou pensamento. Mas Olavo de Carvalho faz isso, o que notamos quando se refere ao suposto fato de que as antigas civilizações, todas, maltratavam suas crianças e velhos. Será mesmo que a civilização chinesa matava seus velhos e crianças? É engraçado, pois, momentos depois, ele mesmo reconhece a força humanista das religiões budista e hinduísta, que, se não nasceram na China, tiveram considerável desenvolvimento nesse território.

Outra questão em que Olavo escorregou: não existe o *se* na história. Trabalhar com hipóteses como "se não fosse o cristianismo e suas guerras, viveríamos a barbárie hoje" é inútil. Afinal, aconteceu desse modo, e ficarmos brincando de tentar adivinhar o que poderia ter sido não nos leva a lugar nenhum.

Também identifico no texto o anacronismo. *Grosso modo*, ser anacrônico é olhar para o passado com os olhos do presente. Assim, um ritual de sacrifício dos idosos, que nos parece desumano, poderia ser algo natural e até mesmo fazer parte da cultura de alguns povos. Lembro que, nos jogos de bola dos maias, o vencedor, e não o perdedor, era sacrificado. Isso porque morrer em sacrifício, para ele e para todo o povo maia, era uma honra.

Deixemos agora o método de lado e analisemos as idéias: a defesa que Olavo de Carvalho faz da necessidade ou da importância das chamadas "guerras santas" para a humanização da nossa espécie. Me parece que não existe algo mais desumano do que a própria guerra. Então, falarmos em guerra santa é no mínimo estarmos falando de conceitos antagônicos. A idéia de santo nos traz à memória alguém que foi exemplo de conduta moral, e, seguindo os preceitos cristãos, não é conduta moral matar o próximo para seu bem-estar individual. Se esse for o santo das guerras santas, há uma contradição.

No entanto, esse santo pode invocar um exemplo de político, função principal, aliás, que exercia a Igreja Católica naquele período. Se a idéia de falar em "guerra santa" é a de invocar uma santidade que se personifica na política, num santo exemplo de político, aí sim os termos parecem combinar, pois o político exemplar é alguém que se esquece do todo para atender a interesses particulares e egoístas, valendo-se de qualquer meio para tanto. Foi desse modo que agiu a Igreja Católica, invocando interesses políticos, almejando mais poder e agindo desumanamente, numa santa guerra política. Dizer que tal guerra serviu por bem a humanidade é no mínimo loucura. Se houvesse uma guerra em que apenas um homem fosse morto, ainda assim essa guerra não seria humana.

Combater a barbárie com barbárie? Me parece que não. Defender tais meios de repressão e agressão, tais condutas desumanas em nome de uma sociedade mais humana me parece bem próprio dos falsos moralistas, mas é uma idéia que passa longe dos moralistas de verdade.

Mauro Renzi Ferreira
via e-mail

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção* Gritos de BRAVO!, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Aydano André Motta (*Rio de Janeiro; aydano@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Daniel Piza. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva (*chefe*), Denise Lotito, Ricardo Jensen de Oliveira. *Produção:* Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*)
Chefes: Therezinha Prado (*therezinha@davila.com.br*), Verusckа Girio (*veruscka@davila.com.br*). *Assistente:* Marcelo Martins. *Colaborador:* Magno de Souza
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Domingos Lippi

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha, Luciana Martins

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Webmaster: André Pereira (*webmaster@davila.com.br*). *Webdesigners:* Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES (revbravo@davila.com.br)
Adélia Borges, Adriana Braga, Adriana Méola, Agnaldo Farias, Aimar Labaki, Alberto Fuguet (*Santiago*), Alcir N. Silva (*Nova York*), Andreas Adriano, Angélica de Moraes, Antonio Prada, Argemiro Ferreira, Ariano Suassuna, Arrigo Barnabé, Arthur Omar, Artur Nestrovski, Artur Xexéo, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Beatriz Albuquerque, Bernardo Carvalho, Bob Wolfenson, Bruno Veiga, Carlito Azevedo, Carlos Heitor Cony, Christian Parente, Cláudia Riccitelli, Claudio Edinger, Cristiano Mascaro, Daniel Mansur, Daniela Rocha, Diógenes Moura, Dmitri Ukhov (*Moscou*), Duda Leite, Eduardo Graça (*Nova York*), Elisa Byington (*Roma*), Eneida Serrano, Fernando de Barros e Silva, Fernando Bueno, Fernando Cocchiarale, Fernando Eichenberg (*Paris*), Fernando Kinas, Fernando Monteiro, Fernando Peixoto, Ferreira Gullar, Flávia Castanheira, Flávia Sekles (*Washington*), Flávio Florence, Frédéric Pagès (*Paris*), Frederico Morais, Georgia Lobacheff, Guga Stroeter, H.-J. Koellreutter, Hugo Estenssoro (*Londres*), Iacov Hillel, Irineu Franco Perpétuo, Ivana Bentes, Janete El Haouli, Jefferson Del Rios, Joaci Pereira Furtado, João Marcello Bôscoli, João Marcos Coelho, João Máximo, João Paulo Farkas, Jorge Coli, José Alberto Nemer, José Antonio Pasta Jr., José Castello, José Galisi Filho (*Hannover*), José Miguel Wisnik, José Onofre, José Roberto Teixeira Leite, Julio de Paula, Julio Medaglia, Katia Canton, Kiko Coelho, Lauro Cavalcante, Lauro Machado Coelho, Leda Tenório da Motta, Leo Gilson Ribeiro, Libero Malavoglia, Lorenzo Mammì, Luciano Pires, Luís Augusto Fischer, Luís Fernando Ramos, Luis Fernando Verissimo, Luis S. Krausz, Luiz Antonio de Assis Brasil, Luiz Arthur Nunes, Luiz Camillo Osorio, Luiz Carlos Maciel, Luiz Marques, Mabel Böger, Márcio Marciano, Marco Antonio Rodrigues, Marco Frenette, Maria da Paz Trefaut, Maria de Lourdes Sekeff, Mariana Barbosa, Mauro Muszkat, Miguel Pinheiro, Moacir dos Anjos, Moacyr Scliar, Modesto Carone, Ned Sublette (*Nova York*), Nei Duclós, Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nirlando Beirão, Norbert Servos (*Berlim*), Olavo de Carvalho, Otavio Frias Filho, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paulo Markun, Pedro Butcher, Pedro Köhler, Pepe Escobar, Rafael Lain, Ramiro Zwetsch, Reinaldo Azevedo, Reinaldo Maia, Renata Pallottini, Ricardo Calil (*Nova York*), Ricardo Ribenboim, Rico Lins, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Ronaldo Miranda, Rubens Fernandes Jr., Samuel Araújo, Sara Facio (*Buenos Aires*), Sebastião Milaré, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio de Carvalho, Sergio Rocha Rodrigues, Silvia Fernandes, Tadeu Chiarelli, Tania Menai (*Nova York*), Teixeira Coelho, Tereza de Arruda (*Berlim*), Tonica Chagas (*Nova York*), Wilson Martins

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*).
Coordenação de Publicidade: Suely Gabrielli

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel.: 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/533-3121 – Tel.: 0++/21/524-2757 – triunvirato@openlink.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp – Suíça – Publicitas (mr. Christoph Reimann) – Kirschgartenstrasse 14 – CH-4010 – Basel – Switzerland – Tel. ++41 (61) 275-4720 – Fax: ++41 (61) 275-4666 – e-mail: creimann@publicitas.com – Publicitas (mr. Heinrich Jung) – Neumühlequai 6 – CH-8021 – Zurich – Switzerland – Tel. ++41 (1) 257-8365 – Fax: ++41 (1) 251-3372 – e-mail: hjung@publicitas.com – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. ++41 (21) 318-8261 – Fax: ++41 (21) 318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Viviane Ribeiro – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax: 0++/11/3046-4604

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*). *Coordenação:* Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*). *Serviço de Atendimento ao Leitor:* Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*). *Assessoria de Imprensa:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*).
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistente:* Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

PATROCÍNIO:

APOIO INSTITUCIONAL DA PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO – LEI 10.923/90.

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: www.bravonline.com.br – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/524-1004/524-1047 – Fax: 0++/21/220-1164 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. Fotolitos: Takano e Village. Impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

Ensaio!

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

FOTO PRENSA TRÊS

QUINTESSÊNCIAS

2001, o ano e o filme

Nem macacos nem astronautas, somos apenas platéia

Por **Sérgio Augusto de Andrade**

O réveillon já passou e podemos continuar comemorando o novo século até quando quisermos, mas a verdade, além de ser uma só, é nesse caso tão simples quanto evidente: 2001 não é um ano, é um filme.

Afinal, apesar de nossa invejável, irresistível disposição para a celebração, a simples passagem do tempo não costuma, por si só, oferecer muito material para a euforia. Os anos nem se esgotam nem desistem de exibir um rosto ou resignado ou indiferente à agitação um pouco infantil de nossas festas ou nosso sobressalto – e, mesmo assim, celebramos.

A cultura, entretanto, é um exercício tão inquieto que muitas vezes parece se comportar como uma espécie ardilosa de ladrão – roubando, com sua autoridade, certas palavras, idéias ou imagens que julgávamos nossa propriedade mais íntima. Nada é nossa propriedade íntima – muito menos o que sempre acreditamos ser. Além disso, não deixa de ser constrangedor o fato de que raras vezes esse furto é genuinamente radical: ao nos roubar de certo patrimônio, é muito difícil chegar ao ponto em que consiga nos roubar de nós mesmos. Se esse rapto fosse algo mais fácil ou freqüente, a experiência da cultura invariavelmente se confundiria com a do êxtase. O hábito do êxtase não tem sido nosso costume. Mesmo assim, celebramos.

Uma odisséia kitsch: metafísica adaptada para editoriais de moda

Para certo tipo de temperamento, datar cheques ou documentos em 2001 vai ser uma experiência relativamente curiosa: é provável que sempre se tenha a impressão de que a data deveria estar entre aspas. 2001, afinal, é um marco inegável de um tipo de cinema que a década de 60 adorava adorar – e chegou a transformar num símbolo de tudo que se poderia experimentar ou descobrir num filme. Como Stanley Kubrick parecia decidido a dirigir sua fantasia, como um alfaiate de subúrbio, seguindo com rigor o flexível gosto das platéias de *acid-heads* que poderiam se emocionar com seu filme, é possível que estejamos começando a correr o risco de parecer bem

mais anacrônicos do que somos por natureza. 2001 começou e terminou em 1968; o ano novo é uma memória.

O mesmo aconteceu, de forma ligeiramente mais discreta, com *1984*. Quando chegou 1984, George Orwell nos reduziu a citações – seu romance nos havia subitamente transformado em personagens de uma parábola sinistra mas fatalmente imprecisa: George Orwell havia acertado o prognóstico e errado o alvo. 1984 era muito pior que *1984* por motivos bem pouco previsíveis; fosse como fosse, o ano de 1984 nos tornou coadjuvantes involuntários numa trama elementar.

O ano de 2001 nos restituiu à condição de espectadores: nem macacos nem astronautas, voltamos a ser só uma platéia. Como nem 1984 foi como imaginava Orwell nem 2001 pode ser como imaginava Kubrick, fica evidente que se há uma lição que tanto utopias quanto distopias podem realmente nos ensinar é que, em nossa arte ou em nossas noites, bons sonhos são tão reticentes quanto bons pesadelos. Não só porque a coincidência entre a fantasia de qualquer autor e a realidade de qualquer ano seja algo forçosamente delicado, mas também porque sugerir o futuro é um vício que deveria ser abandonado a colunas de astrologia, cartas de tarô, biscoitos da sorte, palpites no turfe ou Deepak Chopra. A arte deveria se concentrar no passado – que sempre foi muito mais surpreendente e misterioso que qualquer futuro.

A arte deveria se concentrar no passado, que sempre foi mais surpreendente e misterioso que qualquer futuro

O pior erro de George Orwell foi acreditar que a autoridade acabaria se fortalecendo como um poder concentrado; o de Stanley Kubrick, acreditar que a grande função da arte resume-se a se insinuar um sentido para o que se quiser – a vida, a morte, o cosmos, o caos, os telefones Bell ou a Pan Am. Tentando posar de grandioso e solene como todos os amadores – e, a bem da verdade, como todos os idiotas –, Stanley Kubrick nunca pareceu muito preocupado com o que poderia ter sentido – mas com o que seu cinema poderia definir como essencial.

2001 só queria soar atemporal e pomposo como a valsa de Strauss que embala o movimento de sua base espacial flutuando no espaço; como a valsa de Strauss, entretanto, o filme de Kubrick só consegue ser primário, melosamente inocente e irrecuperavelmente kitsch. Há, é verdade, uma diferença importante: Richard Strauss compunha suas valsas com um sorriso malicioso, sarcástico e levemente pervertido; Stanley Kubrick dirigiu *2001 – Uma Odisséia no Espaço* com um esgar compenetrado. Foi a primeira vez que a metafísica teve de se adaptar aos caprichos de um diretor de arte para editoriais de moda em *Vogue*.

O intrigante triunfo de Stanley Kubrick foi ter provado, com *2001*, como no cinema não há limites para a bobagem. O ridículo de sua pompa só era comparável ao ridículo de sua ambição; ambos, como convinha, apropriadamente desmedidos. Não há nada mais infantil que certa desmesura de ocasião – desmesura que é sempre correspondente, em arte, aos suspiros que se ouvem em certas casas de tolerância – e ninguém nunca dirigiu filmes de forma tão rebuscadamente mercenária, tão flagrantemente meretriz, quanto Stanley Kubrick. Seu cinema foi inteiramente vendido, numa operação suspeita, em troca do mais vulgar dos prêmios: o elogio do bom gosto. Cortesãs costumam cobrar mais.

Como um conservador da pior espécie, Stanley Kubrick sempre se contentou com pouco. Nenhum visionário se contenta com menos que o excesso: Stanley Kubrick se especializou em multiplicar pastiches de um tipo de excesso ultrapassado, ingênuo e controlado. Por isso, só o otimismo patético de sua visão do futuro era capaz de imaginar Keir Dullea boiando como um bebê recém-nascido num espaço sem vigor, num tipo de renascimento encenado como se a história do mundo realmente pudesse guardar algum segredo, como se esse segredo pudesse ter alguma importância, como se um monólito negro atravessando gratuitamente o espaço e o tempo, como um contrabandista procurado, pudesse ser algo mais que um símbolo adolescente de transcendência e como se o cinema de Stanley Kubrick pudesse oferecer qualquer tipo de resposta a tudo que vem importunando, com certa insistência, a teologia dos últimos 15 séculos.

Assim, admitir que o único personagem real do filme é HAL, o computador da nave, só poderia se transformar, com o tempo, em outro clichê de certa crítica suficientemente compassiva: HAL talvez represente a única realidade da vida de Stanley Kubrick. Por isso, quando Pauline Kael, num ensaio célebre, definiu a voz de HAL como a de um homossexual romântico rejeitado, estava sem querer mais próxima da essência do filme de Stanley Kubrick do que supunha: *2001 – Uma Odisséia no Espaço* parece ter sido dirigido por um eunuco sem imaginação divagando sobre a origem da vida com uma retórica que supõe semi-homérica e na verdade só é apropriada a algum melodrama new age de rádio veiculado durante a madrugada em alguma estação de muito pouco prestígio de alguma cidade do interior.

Stanley Kubrick deveria ter se preocupado menos com o destino do homem: seus três únicos filmes toleráveis – *O Grande Golpe*, *O Iluminado* e *De Olhos Bem Fechados* – possuem méritos independentes de si próprios: *O Grande Golpe* pela influência de Jean-Pierre Melville e a participação de Sterling Hayden, Elisha Cook Jr. e Timothy Carey; *O Iluminado* pelo teor de sua comédia, e *De Olhos Bem Fechados* pela primeira imagem e a última palavra. Stanley Kubrick, tenho certeza, preferiria ser lembrado como o último grande artista americano – exilado na Inglaterra como Henry James, recluso e obsessivo como Nathaniel Hawthorne, alternando grandeza e ironia como Herman Melville, e com um senso formal sofisticadamente controlado como John Singer Sargent. Era só um *poseur* petulante, incompetente, intelectualmente risível e sem nenhum senso de narrativa. O conjunto de sua obra é a maior homenagem, suponho que involuntária, que o cinema pôde prestar às formas da burrice – em toda a variedade de suas manifestações.

Que 2001 nos livre, para sempre, da lembrança e do culto de *2001*.

SEMPRE ALERTA

Volta à Idade Média

Na era da televisão, não existe mais infância

Por **Sérgio Augusto**

A guerra do Juizado de Menores com a Rede Globo, iniciada há dois meses e ainda em curso no momento em que digito estas linhas, deu a impressão de que o país se divide entre aqueles que são contra qualquer tipo de censura e aqueles que a desejam mais atuante na televisão, coibindo abusos de ordem moral e outras ordens. Muita bobagem se disse pela imprensa, no calor da polêmica, e nem aqueles que se posicionaram contra a proibição, pura e simples, de menores na telenovela *Laços de Família*, por considerá-la draconiana e nefasta (obrigar um autor a banir de sua ficção todo e qualquer personagem infantil ou juvenil é de fato um atentado à liberdade de expressão artística), tocaram no nervo da questão. Não desta questão, de resto, bizantina – pois o Juizado afinal permite que menores participem de espetáculos como telenovelas, peças teatrais, programas de auditório e desfiles de escolas de samba, mediante a apresentação de um alvará, providência que a Globo, a partir de determinada época, deixou de tomar –, mas da grande questão, que não é a criança *na* televisão, mas a criança *diante* da televisão.

Estudos confiáveis revelam que as crianças começam a ver televisão por volta dos 18 meses de idade e em torno dos 3 anos já têm capacidade para compreender e reagir às suas imagens, a ligar-se a determinados personagens, a memorizar jingles e bordões publicitários e a pedir alguns dos produtos anunciados. Diferentemente da leitura, cuja complexidade sintática e lexical muito exige dos neurônios pueris, a televisão nada requer de uma criança. Se a leitura exige reflexão e espírito analítico, a televisão não requer nem aprimora habilidade alguma. Sua forma simbólica não propõe mistérios cognitivos e, como é feita, deseduca, é mais um brinquedo, uma distração, uma chupeta para crianças e um chiclete para adolescentes. Assim como o uso excessivo da chupeta e do chiclete pode afetar os dentes, expor-se desbragadamente à televisão faz mal ao cérebro, embota a mente.

Banir de sua programação toda e qualquer manifestação de sexo e violência não resolveria o problema fundamental, que é, insisto, a desmedida exposição das crianças ao seu feitiço, tanto mais danoso quando se sabe que o principal objetivo da televisão não é formar cidadãos conscientes, instruídos e sensíveis, mas consumidores de modismos e dos produtos manufaturados que a sustentam.

O controle da televisão não me parece uma tarefa do Juizado de Menores ou da Censura, nem sequer das próprias emissoras, mas dos pais. Caberia a estes estabelecer os limites para a exposição de seus filhos não só à televisão, mas também à mídia em geral (Internet, videogames, CDs, FMs, etc.) e estimulá-los a manter uma relação permanentemente crítica com os valores destilados por esses veículos. Mas isso talvez seja inútil. Não porque impraticável (sobretudo pelos pais que mal têm tempo de dar bom-dia e boa-noite aos filhos), mas porque a infância acabou, porque não existem mais crianças.

Quem me chamou a atenção para esse detalhe foi o professor de Comunicação da Universidade de Nova York Neil Postman. Já o admirava desde 1985, por sua profética e implacável análise dos excessos da mídia e do discurso público na era do show business, adequadamente intitulada *Amusing Ourselves to Death* (Nos Divertindo até Morrer), mas só alguns meses atrás fui ler *O Desaparecimento da Infância*, publicado em 1982, reeditado em 1985 e traduzido no ano passado pela editora Graphia. Sua leitura muito enriqueceria a discussão sobre o convívio do que chamamos de crianças com a mídia.

Postman não considera a criança "uma categoria biológica", mas uma categoria criada por uma série de circunstâncias, "um artefato social". Nossos genes, diz ele, não contêm instruções claras sobre quem é e quem não é criança, e as leis de sobrevivência não fazem distinção entre o mundo dos adultos e o mundo das crianças. Aquelas criaturas entre 7 e 17 anos que exigem atenção e cuidados especiais viviam sem nenhuma regalia até alguns séculos atrás: tinham a mesma linguagem, as mesmas roupas, os mesmos folguedos, os mesmos trabalhos e os mesmos direitos legais de um adulto. Até morriam na forca se cometessem algum delito punível com a pena capital. Nas festanças camponesas pintadas por Breughel compartilham, às escâncaras, dos mesmos prazeres dos adultos: bebem e dançam como gente grande, pois eram considerados gente grande (ou adultos em miniatura) todos aqueles que conseguiam chegar vivos aos 7 anos de idade.

A elevada taxa de mortalidade infantil não foi a única nem, talvez, a principal causa da "inexistência" de crianças na Idade Média. As crianças e os adultos daquele tempo também se confundiam ou não se diferenciavam porque não sabiam ler.

Com o que aprendeu em autores básicos como Philippe Ariès, por exemplo, Postman nos leva até a Grécia, onde, mesmo no esclarecido reinado de Péricles, a criança não era uma categoria distinta e não havia restrições morais ou legais à prática de infanticídios. Não obstante, por serem obcecados por educação, os gregos acabaram nos dando um prenúncio da idéia de infância, que os romanos levaram adiante, estabelecendo uma conexão entre a criança em crescimento e a noção de vergonha. O romano Quintiliano, mestre da oratória, criticava seus pares pelo modo desavergonhado como se comportavam na presença de crianças. Para ele, a criança deveria ser protegida dos segredos adultos, especialmente os sexuais, para que pudessem evoluir sem açodamento nem sobressaltos traumáticos.

Com a invasão dos bárbaros e o colapso do Império Romano, a Europa mergulhou nas trevas e nelas ficou até a Idade Média. A capacidade de ler e escrever quase desapareceu sob a barbárie e, com ela, a educação, a noção de vergonha e a infância. No mundo medieval não havia nenhuma concepção de desenvolvimento infantil, de pré-requisitos de aprendizagem seqüencial, de escolarização como preparação para o mundo adulto. Vivendo promiscuamente, em ambientes sem hábitos de higiene e decoro, as crianças que conseguiam sobreviver às pestes, às doenças e à ignorância da puericultura da época não tinham quem as protegesse da linguagem chula, de situações escabrosas e, até, de bolinações dos adultos. A virada só se deu depois que a tipografia criou uma nova definição da idade adulta baseada na competência da leitura. As pessoas ficavam adultas quando aprendiam a ler — e podiam ler a Bíblia. A nova idade adulta, por definição, excluiu as crianças, tornando-se necessário encontrar um outro mundo que elas pudessem habitar. Esse mundo é a infância.

O controle da tevê não é uma tarefa do Juizado de Menores, da Censura ou das emissoras, mas dos pais

No fim do século 16 as crianças deixaram de ser adultos em miniatura e até passaram a vestir roupas distintas. Onde havia escolas, o conceito de infância desenvolveu-se rapidamente. Nelas impuseram-se regras disciplinares mais rígidas, regidas pelo "sentimento de vergonha", elemento essencial no processo civilizatório, segundo três respeitáveis senhores: Erasmo, Locke e Freud. A vergonha é o mecanismo psicológico que subjuga o impulso, o mecanismo pelo qual a barbárie é mantida a distância. A civilização não pode existir sem o controle de impulsos, especialmente o impulso para a agressão e a satisfação imediata (que, aliás, é um sinal de criancice).

Segundo Postman, "se não há mistérios obscuros e fugidios para os adultos ocultarem das crianças e só revelarem quando julgarem necessário, seguro e adequado, então sem dúvida a linha divisória entre adultos e crianças torna-se perigosamente tênue". As crianças não podem ter acesso a tudo porque sua mente em formação ainda não está equipada para uma compreensão clara e adequada de certas coisas. Na era da televisão, a infância voltou a "desaparecer". A televisão recriou as condições de comunicação que existiam nos séculos 14 e 15, escancarando os bastidores da vida ao olhar infantil, aproximando as crianças perigosamente do alcoolismo, das drogas, do erotismo precoce, da atividade sexual, da criminalidade, com algumas conseqüências assaz conhecidas. Voltamos à Idade Média. Em tal contexto, invocar a perda da inocência infantil é chover no molhado. As crianças que vemos na televisão são pequenos adultos, como nas pinturas dos séculos 13 e 14, que falam, exibem sua sexualidade e têm os mesmos interesses dos adultos. Sobretudo a mesma volúpia consumista dos adultos, e é isso que, no fundo, a mídia e seus patrocinadores mais desejam incentivar.

Satisfação imediata: chupeta e chiclete para os cérebros

FOTO STOCK PHOTOS

O ANTILEVIATÃ

Leituras animais

Todos os nomes no mundo dos escritores

"Nem todos os animais receberam os benefícios de uma educação humana." — Erik Satie

"A mídia é uma máquina onde entra um homem e sai um hambúrguer." — Mario Vargas Llosa

Por **Olavo de Carvalho**

A diferença fundamental entre escrever como escritor e escrever como qualquer outra coisa é que no primeiro caso o sujeito dispõe de um conjunto de instrumentos expressivos adquiridos de uma tradição. Ele é um aprendiz ou mestre do ofício, um membro da corporação; ele conhece seus antecessores, ele sabe como Ronsard, Cervantes ou Dickens diriam isto ou aquilo, ele escolhe seus esquemas expressivos numa galeria imensa onde palavras e giros frasais estão arranjados segundo as épocas, as afinidades e os mil e um usos possíveis de cada instrumento. Desse repertório ele escolhe, combina e adapta o que bem lhe pareça.

No outro caso, seus recursos estão limitados ao arsenal do dia, da moda, do meio, da mídia. O repórter atém-se às normas da redação, o chefe de gabinete aos cacoetes do estilo ministerial, o demagogo às frases feitas da retórica partidária. Se algum deles sai da bitola, já não o compreendem. Cada um só está apto a dizer, num tom idêntico ao dos seus semelhantes, o que qualquer deles diria em idênticas circunstâncias. São linguagens gerais aptas a dizer coisas de domínio geral. São o idioma da praça pública, onde cada um só pode dizer o que os outros já sabem e onde, quanto mais estreito e cerrado é o horizonte do conjunto, mais cada um tem uma tremenda impressão de amplitude, de abertura, de universalidade, de modo que ao perfeito engano corresponde o sentimento de máxima certeza.

O escritor tem portanto, aparentemente, mais recursos (e denomino escritor não somente aquele que escreve por ofício, mas também todo aquele que tenha os meios de fazê-lo ainda que não o faça). Ele sabe dizer o que os outros não sabem. Ele pode registrar por escrito impressões fugazes, nuances, sutilezas, *insights* que as outras pessoas só podem vivenciar como estados mudos, incomunicáveis e sem forma. Mas o escritor não usa as palavras só para escrever livros, e sim também para falar consigo mesmo. Daí que a diferença entre ele e o outro não seja só de meios expressivos, mas também de nível e estofo de consciência. Tudo aquilo que no outro, por falta de registro, foi se perdendo, se dissolvendo no esquecimento, cavando um abismo entre a consciência presente, verbal, e a consciência profunda não-verbal, nele se conserva e está presente a cada momento: é a sua constelação interior, o seu "mundo" próprio, um mundo onde as coisas têm nomes, um mundo onde tudo fala e responde.

Por isso ser escritor é uma forma superior e mais intensa de vida, que aqueles que a obtiveram devem agradecer aos céus. Por isso o aprendizado das artes da palavra é, segundo o entendo, o primeiro passo na educação da autoconsciência, na preparação para a filosofia.

Mas tudo tem um preço. Desde logo, quem aprenda a escrita com a simples intenção de escrever livros e publicá-los comete um grande erro. Antes de servir para isso a linguagem tem de ser adestrada para a conversação interior, para o sujeito dizer a si mesmo a verdade do que sente, pensa e quer. *"Quien habla sólo espera hablar a Dios un día"*, dizia Antonio Machado. Mas falar a Deus não é difícil. Ele é o único público universal, que compreende todas as línguas. O difícil é encontrar o tom da própria voz, aquele tom que, quando você o ouve desde dentro, você sabe que está dizendo a verdade. Repare bem e perceberá que por dentro você tem várias vozes, correspondentes aos diferentes papéis que tenciona desempenhar no mundo. Umas são arrebatadas, enfáticas, histriônicas. Outras, autopiedosas e gementes. Outras, frias e imperiosas. Todas são imitações baratas. Só uma é sua autenticamente, e ela não pode ser descrita por nenhum adjetivo: o nome dela é o seu nome próprio. Só quando você aprende a distingui-la, a ouvi-la, a obedecê-la, a escrever no tom, no ritmo e com as cores que ela ordena, é só então que você sabe escrever. E Deus, que fala todas as línguas, não aceita que você Lhe fale senão nessa. Em todas as outras, você mente.

> Falar a Deus não é difícil, Ele compreende todas as línguas; difícil é encontrar o tom da própria voz

Um segundo problema é que você ter mais instrumentos de expressão não lhe garante que as pessoas vão compreendê-lo melhor. Ao contrário. Quanto mais rico e mais coeso o mundo interno de um escritor, quando mais meios ele tem de expressá-lo, mais ele requer um leitor rico de experiência potencial, capaz de atualizá-la ao seu chamado. Para compreender a voz de quem fala desde dentro, é preciso ouvir desde dentro, é preciso portanto ter ao menos a aptidão e o desejo de ouvir a própria voz. E como encontrar esses leitores numa época em que a educação mesma se tornou amoldagem da alma às línguas gerais feitas para o intercâmbio de slogans de domínio geral?

Sim, a linguagem que se ensina já não é a dos escritores; é a linguagem da moda e da mídia, uma linguagem de demagogos e gerentes, de ministros e militantes. Ela existe para a mútua confirmação de preconceitos entre os atores de uma pantomima. É uma linguagem que vai de boca a boca sem passar pelo cérebro, muito menos pelo coração. Para o escritor, falar com essa gente é extremamente arriscado. Diga ele o que disser, será interpretado e julgado segundo as regras da pantomima. São regras simples e estereotipadas, que determinam não somente o que se deve dizer, mas também o como e o quanto. Saia da bitola, e ninguém mais entende o que você está dizendo. Mas, como ninguém pode admitir que não entende alguma coisa, todos espremerão o que você disse até fazê-lo caber na bitola. Aí você será julgado não pelo que disse, mas pelo que teria dito se fosse eles. E você não imagina quanto terá ficado diferente.

Uma terceira encrenca é que o homem que aprendeu com a tradição da arte da escrita se reporta freqüentemente a ela, mediante alusões, paráfrases e paródias que acrescentam ao sentido aparente de suas palavras uma segunda camada de significado, só acessível a quem conheça as fontes. Como o conhecimento dessa tradição se perde rapidamente entre os leitores e mesmo entre os pretensos escritores, é líquido e certo que a camada mais profunda ficará sem efeito e tudo será reduzido a uma aparência imediata e rasa.

Que fazer? Abdicar das alusões, consentir em escrever na linguagem unidimensional, é desistir de dizer as únicas coisas que vale a pena dizer. É consentir em tornar-se, em vez de escritor, um cozinheiro de fast-food editorial.

Dou-lhes um exemplo. No *Prólogo do Prólogo* de *O Imbecil Coletivo*, fiz um experimento literário que só uns poucos leitores perceberam. Usei um estilo geral de oratória renascentista, entremeando-o porém de súbitas expressões do vocabulário popular mais grosso, para quebrar propositadamente o efeito e ressaltar o sentido paródico do conjunto. No final, porém, o tom paródico devia ceder a vez à autêntica solenidade de uma exortação moral, extraindo a conclusão séria de uma sucessão de gracejos. Obtive esse efeito comprimindo, num breve parágrafo, nada menos de três alusões a escritores da Renascença: "Faze o trabalho do espírito: mostra-os a si mesmos, para que os humilhe o que os lisonjeou um dia, e, tombando de quanto mais alto subiram, conheçam que humanos são. Junta teus papéis, compõe massuda escritura, se rude e tosca não vem ao caso, mas que não minta".

As alusões são a frei Luís de León (*"cuanto más alto sube, viene al suelo"*, de *A Don Pedro Portocarrero*), a Camões ("conheçam que humanos são", de *Sôbolos Rios que Vão*) e a Fernão Mendes Pinto ("rude e tosca escritura", da *Peregrinaçam*). Um leitor de ouvido treinado, mesmo sem identificar logo as fontes, perceberia no ato tratar-se de alusões e instintivamente se posicionaria no nível "lírico" (no sentido crociano) requerido para a compreensão do texto. Mas pode-se contar com essa finura de sensibilidade em pessoas que foram adestradas pela militância universitária para uma leitura chapada em que nem sequer a distinção de sentido direto e sentido oblíquo chega a aflorar à superfície da consciência?

"Para que um poeta em tempos mesquinhos?", perguntava Rilke. Mas "mesquinharia" é termo suave para descrever uma situação em que a leitura ensinada nas escolas se reduz a um sistema de reflexos condicionados, com reações padronizadas ante expressões permitidas e proibidas. Mesmo "barbárie", aí, é eufemismo, pois os bárbaros eram povos cantores, sensíveis à poesia épica. Devo a eles meu nome de batismo, extraído da *Saga de Olaf Haraldson*, de Snorri Sturlson. Não sou ingrato o bastante para nivelá-los à animalidade pavloviana que impera no nosso meio universitário.

ILUSTRAÇÃO RETIRADA DO LIVRO *CONQUISTAS MONGÓLICAS*

A escrita universal: longe da bitola universitária

O ESTADO DAS COISAS

O erro de Tom Wolfe

Tudo que não é tradição é plágio

Por **Hugo Estenssoro**

Nada envelhece mais rápido do que as novidades. A grande polêmica sobre o New Journalism que, nas décadas de 60 e 70, tanto empolgou muitos da minha geração, é uma delas. Hoje deve ser difícil entender a controvérsia causada por um grupo de jovens repórteres americanos que decidiu em determinado momento usar as técnicas da ficção na matéria jornalística. Devo confessar que já então eu não a entendia. Para mim todos os grandes repórteres – desde o duque de Saint-Simon até o catalão Josep Pla – sempre usaram técnicas ficcionais, com maior ou menor efeito, ou honestidade. Nas entrevistas que fiz na época com os corifeus do New Journalism, Tom Wolfe e Gay Talese, sempre lhes citava o exemplo de seu conterrâneo John Reed, cujas reportagens clássicas sobre as revoluções mexicana e soviética podem (e talvez devem) ser lidas como ficção (Reed sabia pouco espanhol e menos russo, mas são as falas atribuídas a seus personagens que dão o sabor da vida à sua narrativa). Eles aceitavam com orgulho o antecedente, mas seguiam pensando que o que faziam era novo. Ora, o problema com as novidades é que quase nunca são novas. Como dizia o filósofo (e jornalista) Eugênio d'Ors, tudo que não é tradição é plágio.

Ou inversão. Nada menos que Tom Wolfe, new journalist velho de guerra, volta à arena para polemizar com os figurões da ficção americana sobre as virtudes de usar técnicas jornalísticas nas obras de ficção. Nos bons velhos tempos, o repórter Wolfe afirmava que o New Journalism tinha causado pânico entre os literatos pois estava por "destronar o romance como o gênero literário número um" (*The New Journalism*, Harper & Row, Nova York, 1973). Hoje, quando Wolfe é mais conhecido como um dos grandes best sellers do romance americano, ele afirma que "há uma possível nova direção na literatura americana do fim do século 20 e começo do século 21: o romance intensamente realista, baseado em reportagens" (*Hooking Up*, Random House, Nova York, Jonathan Cape, Londres, 2000). A diferença entre uma posição e outra reflete não apenas o quarto de século transcorrido. A primeira era o manifesto de uma geração, a segunda um panfleto de autodefesa.

> A ficção americana seria praticamente ignorada se os EUA tivessem a importância do Canadá

Em ambos os casos a argumentação é fraca, e basicamente limitada à experiência americana. Mas, com infalível instinto de repórter, Wolfe conseguiu nas duas ocasiões mostrar que o rei estava nu. A rebelião do New Journalism era contra a pobreza cinzenta da prosa jornalística americana, imposta pelos princípios industriais das agências de notícias – normalmente o primeiro emprego dos novatos – e automatizada como dogma pelos jornalões, com o *The New York Times* na vanguarda. Quando a prosperidade americana começa a produzir, na geração de Wolfe, repórteres mais bem alfabetizados (gente fina transformava-se rapidamente em colunista), era natural que eles procurassem um espaço próprio. A história do *The New York Times* escrita por Gay Talese e publicada no Brasil com atraso de 30 anos (*O Reino e o Poder*, Cia. das Letras, 560 págs., R$ 39) conta de maneira enganosa essa evolução. Seu hino épico à "velha dama cinza da rua 43" tem muito de ficção além das técnicas ficcionais usadas pelo autor. Nos seus próprios termos, obtusos e curiosamente provincianos, o *The New York Times* é um grande jornal, mas não mais do que o *Chicago Tribune*, o *Baltimore Sun* e tantos outros. Sua importância provém da importância nacional da cidade de Nova York e da importância mundial dos Estados Unidos. Prova disso é que Talese, para praticar o New Journalism – exigindo "uma reportagem mais imaginativa" na introdução de sua coletânea *Fame and Obscurity* (World Publishing, Nova York, 1970) –, teve de sair do *Times* e até deixar o jornalismo para escrever livros. Aliás, como todos os outros "novos jornalistas".

Tom Wolfe, porém, é o único que tem levado sua teoria às últimas conseqüências, tornando-se romancista. Com tanto sucesso que a publicação de seu segundo best seller em 1998 (*Um Homem por Inteiro*, Rocco, 664 págs., R$ 39,50) teve a rara distinção de ser atacada por três dos mais prestigiosos romancistas americanos – Norman Mailer, John Updike e John Irving –, que lhe dedicaram textos de uma extensão e minuciosidade que raramente dedicam a seus autores mais admirados. Wolfe se defende num artigo que é reproduzido em *Hooking Up*, intitulado *Meus Três Patetas* (o pateta na gíria teatral em inglês é aquele que dá a deixa ao cômico principal). Neste caso a argumentação é especialmente débil nas referências históricas. Por exemplo, o esforçado Émile Zola é apresentado como a figura-chave do romance francês moderno graças à sua técnica de "documentar-se", caderneta na mão, sobre os ambientes de seus romances. Como Wolfe, Zola costumava defender seus méritos brandindo os milheiros de suas inúmeras edições. Infelizmente, e com a maior boa vontade, é possível recomendar uma longa lista de romancistas da época que vai de Flaubert a Proust antes de mencionar o autor dos *Rougon-Macquart*.

Como funciona um aeroporto: material de romance ou reportagem?

Os elementos de molecagem e dor-de-cotovelo no artigo de Wolfe não podem ser ignorados. Mas as suas observações são agudas e seu estilo se ajusta à definição que Bernard Shaw dava do jornalismo: dizer o óbvio de maneira escandalosa. Por outro lado, ele afunda o dedo na chaga do romance americano contemporâneo com implacável veracidade. Como o *The New York Times*, a ficção americana seria praticamente ignorada no resto do mundo se os Estados Unidos tivessem a importância planetária do Canadá. Isto é, a ficção "séria", feita de "textos" auto-referentes, em que o sempiterno anti-herói é um escritor-acadêmico às voltas com as suas crises existenciais ou de criatividade. Na melhor das hipóteses, o problema consiste em excelentes escritores – Mailer é o melhor exemplo – sem muita coisa a dizer. Wolfe propõe a tese segundo a qual o típico romancista americano vive no esplêndido isolamento do ninho universitário ou da celebridade hollywoodesca e algumas incursões jornalísticas na exuberante realidade americana lhe permitiriam obter a visão e o fôlego necessários para criar ficções cheias da força e vitalidade de seus predecessores vitorianos ou da primeira metade do século 20.

Até certo ponto, Wolfe tem razão. Os melhores livros de Mailer são ou jornalísticos, como *Os Exércitos da Noite* (1968), ou reportagem (alheia) romanceada, como *Canto do Carrasco* (1979). E enquanto os gordos volumes de jornalismo literário de John Updike merecem ser lidos com freqüência, seus anêmicos romances raramente convidam à releitura. Wolfe esquece, porém, que as listas americanas de best sellers estão repletas de romances-reportagens, que nos informam desde como funcionam os aeroportos até os procedimentos labirínticos das multinacionais. O realismo proposto por Wolfe, e que não é mencionado em seu artigo-panfleto, vai muito bem, obrigado, no romance policial americano, tradicionalmente desprezado pelos escritores "literários". É neles que vibra e pulula em toda a sua riqueza humana e social a vitalidade pantagruélica da vida americana atual. Curiosamente, nem todos os seus autores passam a vida "documentando-se" com a caderneta na mão. Talvez os caminhos da criação sejam tão indecifráveis como os de Deus, e o paraíso literário esteja reservado para os pobres de espírito que não cultivam Freud, Marx ou Foucault.

A provocação de Steichen

Mostra nos Estados Unidos reúne a obra e as polêmicas de um dos maiores fotógrafos do século.

Por Eduardo Graça, de Nova York

Um dos grandes mestres da fotografia do século, o iconoclasta, provocador e contraditório Edward Steichen (1879-1973), ganha uma mostra histórica no Whitney Museum of American Art, em Nova York. A retrospectiva de sua obra é a primeira, em 40 anos, a tentar reunir as diferentes facetas do artista que buscou – nas mais inusitadas formas, nos mais improváveis meios – descobrir as funções e possibilidades da fotografia. A mostra *Edward Steichen*, que ocupa com 200 obras todo o terceiro andar do Whitney, cumpre o objetivo. Lá estão a procura do artista em incluir a fotografia no rol das belas-artes, no início do século, passando pelo redesenho da fotografia de moda, as impensáveis nuances impressas ao mundo da propaganda, as experimentações nas duas grandes guerras mundiais e o trabalho inovador como diretor do departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). A exposição reafirma assim a importância de Steichen na arena em que arte e comércio se enfrentaram com resultados mais (ou menos) significativos.

A curadora Barbara Haskell optou em *Edward Steichen* por uma seqüência cronológica, selecionando fotografias que ilustram desde as primeiras experiências do artista, na adolescência, em uma pequena empresa litográfica de Milwaukee, Wisconsin, até a magnífica ex-

Marlene Dietrich, fotografada em 1932: glamour e disputa

posição *A Família Humana*, organizada por ele em 1955, no MoMA, ainda hoje considerada por muitos críticos a melhor mostra fotográfica de todos os tempos. Nela, Steichen reuniu 273 fotógrafos de 68 países em uma celebração nada ingênua do mundo que surgia após a Segunda Guerra Mundial. Inovava também ao apresentar, pela primeira vez, grandes painéis, verdadeiras instalações com as imagens apresentadas em dimensões assustadoras para a época. Ao lado das fotografias, textos, muitos textos. De Joyce, William Blake e até de Einstein. Em conjunto, esses elementos expressavam algumas das obsessões de Steichen: a afirmação de uma vocação para a bondade, própria do ser humano, e a força criativa das manifestações amorosas. Nada mais incoerente em tempos de Guerra Fria e de um mundo apavorado com a possibilidade de uma guerra nuclear.

Nas primeiras décadas do século, Steichen – que nasceu em Luxemburgo e emigrou com a família para Chicago em 1880 – se uniu ao grupo de pictorialistas que, em outubro de 1900, apresentaria em Londres a coletiva *The New School of American Photography*. Os artistas propunham a separação definitiva da "fotografia de arte" das imagens mais científicas ou documentais. Aspirando a alçar a fotografia à categoria de belas-artes, Steichen mudou-se para a cosmopolita Paris do pré-guerra, e algumas das pinturas que

Abaixo, Noel Coward, 1932: ao mesmo tempo em que se tornava o fotógrafo mais célebre de seu tempo, requisitado por todas as estrelas de Hollywood, Steichen era excomungado pelos que consideravam sua nova atividade uma rendição ao comércio. Na página oposta, foto publicitária de lingerie, 1939

fez nesse período estão na retrospectiva. Ele também começou a mesclar em suas fotos técnicas antes utilizadas exclusivamente por pintores.

Não é exagero pensar em Steichen como um homem da mídia antes da explosão desta. E os acontecimentos históricos, cada vez mais rápidos, tiveram força avassaladora em sua carreira. De volta aos Estados Unidos por conta da Primeira Grande Guerra, ele se alistou como fotógrafo aéreo. Ali nasceu seu fascínio pelo registro puro e simples. Ele também começou a perceber as possibilidades da fotografia em um cenário dominado pela cultura de massas. Em seu pequeno estúdio, em Nova York, estabelece um dos maiores cismas da fotografia ao se tornar diretor de fotografia da Condé Nast. O que significava fotografar as grandes celebridades para a *Vanity Fair* e as coleções de moda da *Vogue*. Ao mesmo tempo em que se tornava o fotógrafo mais célebre de seu tempo, requisitado por todas as estrelas de Hollywood, era excomungado pelos que consideravam sua nova atividade de uma rendição ao comércio. Incluam-se aí ex-amigos como o fotógrafo Alfred Stieglitz. Steichen não demoraria a responder. Primeiro, ao redefinir o que era elegância e glamour no mundo moderno. Depois, ao simplesmente se recusar a fazer distinções entre belas-artes e arte comercial, desdenhando de seus ex-companheiros, empedernidos defensores das *photo-arts*.

Mas sua melhor resposta aos que ainda teimavam em limitá-lo a algum campo de atuação viria com outra provocação. Ainda na década de 20, ele assinou um novo contrato. Dessa vez com a agência de propaganda J. Walter Thompson. Ao transformar produtos de simples consumo em símbolos do moderno (como a sensual lingerie de 1939), Steichen dava à propaganda uma função política e histórica e, de quebra, revirava o "sonho americano" ao recheá-lo de sensualidade e indisfarçável erotismo. Acabou influenciando toda a geração que, 30 anos depois, se apropriaria dos signos comerciais na Pop Art. Com a eclosão de mais uma guerra mundial, Steichen foi voluntário aos 63 anos e conseguiu convencer seus pares a criar um serviço de fotografia permanente, hoje um dos principais documentos da participação americana na Segunda Grande Guerra. O filme *The Fighting Lady*, de 1964, apresentado na mostra, evidencia a importância da empreitada idealizada por Steichen. De volta da guerra e com uma medalha da Legião de Honra do governo francês, Steichen foi dirigir o departamento de fotografia do MoMA. Novamente se afastou do óbvio e marcou sua atuação por uma série de exposições em que a "fotografia social" ganhava o primeiro plano. E se confirmou como um dos atores mais importantes da revolução que a mídia promoveu no mundo artístico nestes cem anos.

O transgressor de limites

A vida e a obra do artista refletiram todas as grandes questões estéticas e técnicas da fotografia. Por João Paulo Farkas

Para Picasso (e não só para ele), a invenção da fotografia libertou a pintura dos retratos, das paisagens, das naturezas-mortas e principalmente da obrigatoriedade do tema. Suprindo a necessidade de descrição visual, a fotografia permite à pintura o maior salto estético experimentado desde as pinturas nas cavernas, mas torna-se refém daquilo que lhe é mais fácil e natural, consagrando-se como uma técnica democratizadora da imagem. Mas 50 anos após sua invenção já havia fotógrafos inquietos detonando os limites óbvios da fotografia. Polêmico, precoce e talentosíssimo, Edward Steichen é o *enfant terrible* dessa geração.

A primeira fase da produção fotográfica de Steichen – dita pictorialista – é justamente uma aposta na ausência de limites entre a fotografia e as artes plásticas, combatendo o detalhismo descritivo e a impessoalidade objetiva. Não por acaso, Steichen – também pintor de talento, artista gráfico e litógrafo – tornou-se o totem da fotografia pictorialista americana e foi consagrado por Alfred Stieglitz como "o maior fotógrafo que já existira".

É significativo o episódio em que suas fotografias foram aceitas como gravuras no *Salon des Champs de Mars* e posteriormente rejeitadas diante da revelação de que, na verdade, eram fotos. A manipulação plástica dos albumens e outros materiais fotossensíveis colocava Steichen numa incômoda e estratégica fronteira entre o mimetismo e a expressão (de resto, a eterna dialética da fotografia),

ARTES PLÁSTICAS

além de conspirar para a elevação da fotografia à categoria de *fine art*.

A retrospectiva do Whitney Museum didaticamente compara suas pinturas e fotos nas quais a luz, as dominantes cromáticas e as relações tonais são absolutamente similares. São dessa fase seus magistrais retratos de Rodin, de Strauss, os nus e as cenas de anoitecer.

Em Paris, onde se estabeleceu em 1900 para estudar pintura, Steichen abandonou essa trincheira estética, uma vez que sua função vanguardista já despertara no establishment cultural o necessário mal-estar. Na pintura, embarca no art déco dominante e, na fotografia, passa a interessar-se exaustivamente pelos desafios da reprodutibilidade técnica: experimenta os processos coloridos inventados pelos irmãos Lumière, fotografa naturezas-mortas e procura temas abstratos inspirados em conceitos científicos.

O segundo grande momento de sua obra fotográfica é fruto de desestruturação afetiva e financeira. De volta a Nova York, após servir na divisão de fotoreconhecimento aéreo durante a Primeira Guerra, Steichen precisava de trabalho regular e foi acolhido pela revista *Vogue*, onde trabalha durante os 15 anos seguintes, reverenciado como o mais conhecido e bem pago fotógrafo do mundo, tão célebre quanto seus modelos mais famosos (leia-se Greta Garbo, Marlene Dietrich, etc.).

Onde e Quando

Edward Steichen, **retrospectiva do fotógrafo no Whitney Museum of American Art (945 Madison Avenue, tel. (212) 570-3600/570-3676). De terça a quinta, sábado e domingo, das 11h às 18h; sexta, das 13h às 21h. US$ 10. Até 4 de fevereiro**

São dessa fase os trabalhos de retrato, moda e publicidade em que ajudou a modelar a essência dos sonhos do homem comum americano. Suas imagens dão expressão a uma mulher mais livre e confiante que emerge após a guerra, e ele passa a oferecer os arquétipos necessários a um público submetido às agruras da grande depressão dos anos 30. São imagens de glamour, riqueza e opulência. Seus instrumentos são o moderno, a "teatralização" da cena fotográfica com luz extremamente dramática e fundos neutros, transformando produtos e personalidades em símbolos contemporâneos.

Convertido à fotografia utilitária, Steichen abandona a pintura, queima suas telas e lança mão de um arsenal polêmico radical para: a) atacar a obra de seus ex-companheiros pictorialistas como "algo pernicioso", exortando os fotógrafos a "registrar as coisas como elas são"; b) declarar que "a arte pela arte estava morta, se é que alguma vez tenha vivido"; c) defender que "ao longo da história a arte não se prestou a outra coisa senão a propaganda ideológica"; d) afirmar que nunca houvera arte que não fosse utilitária; e f) dizer que "não havia muito lugar para criatividade em seu próprio trabalho".

Em 1938, inquieto como sempre e sentindo os limites de seu estilo (que passa a ser questionado por imagens muito mais casuais e menos glamourosas de novos fotógrafos), Steichen demite-se e causa comoção — segundo a revista *Time*, era "como se a Chrysler abandonasse a fabricação de automóveis". Pesa em sua decisão a visita à célebre exposição de fotos de Walker Evans e Margareth B. White sobre agricultores reduzidos à miséria pela recessão.

Após novo período trabalhando para a Marinha na Segunda Guerra, Steichen abre uma outra "janela" em sua percepção e passa a interessar-se pelo potencial de difusão da fotografia e sua capacidade de transformação da consciência humana. Então, muito mais como editor e curador do que como fotógrafo.

Apesar da quantidade de inimigos e desafetos que colecionou ao longo da carreira, de sua reclusão pessoal e da excessiva reserva com que seu acervo tem sido tratado (a última exposição significativa aconteceu em 1961!), Steichen é o mais influente fotógrafo na história desse ofício. Em sua vida e obra, todas as grandes questões estéticas e técnicas estiveram refletidas até às vésperas do advento da fotografia digital. ▪

Abaixo, Jean Barry, fotografada para a *Vogue* em 1931. São dessa fase também as fotos de moda e publicidade em que Steichen ajudou a modelar a essência dos sonhos do homem comum americano

Abaixo, na seqüência: a silhueta de *Balzac*, escultura de Rodin, foto de 1908; *The Little Round Mirror*, 1905; Steichen, em 1969, fotografado por George Tice

A matriz do problema

A gravura brasileira, que merece três mostras simultâneas, tem uma produção muito à frente do debate epidérmico e ultrapassado da crítica

Por Tadeu Chiarelli

Em 1913, na Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, Carlos Oswald, recém-chegado da Europa, organizou uma exposição de gravuras, dando publicidade a obras que, até então, circulavam em rodas restritas. A mostra não causou exatamente furor, mas tem seu lugar na história da gravura brasileira como o início de um período que logo viria a reconhecer a técnica como manifestação artística legítima. Na seqüência, o artista concluiu o ensaio Como Me Tornei Pintor, *em que anunciava um movimento gráfico maduro no país. Segundo ele, o século 20 seria o da gravura, com seus efeitos de claro-escuro em oposição à policromia dos pós-impressionistas e sua possibilidade de reprodução em perfeita sintonia com os valores democráticos que permeavam cada vez mais as relações sociais da época. O século termina, e a pertinência das previsões do artista pode ser conferida em três mostras simultâneas em São Paulo, Belo Horizonte e Brasília, que partem de Carlos Oswald e outros mestres seus contemporâneos — como Anita Malfatti, Lasar Segall, Oswaldo Goeldi e Lívio Abramo — para chegar à linguagem digital da atualidade.*

Investigações: A Gravura Brasileira, *na sede paulista do Itaú Cultural, organizador das exposições, fornece uma perspectiva his-*

À esquerda gravura em metal de Eduardo Sued, 1973. À direita, *Criação – Homem e Mulher*, 1993, xilogravura de Samico

FOTOS ROMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO ITAÚ CULTURAL

Abaixo, *Dor*, de Segall, 1909. No destaque, latão gravado, 1998, de Laurita Salles, que remete para a estranha proximidade entre gravura e escultura. Na pág. oposta, no alto, *Karla III*, litografia de Darel, anos 80; embaixo, série *Retrato de Jovem*, ponta-seca, água-forte e água-tinta, 1993

tórica com os nomes que se destacaram utilizando técnicas tradicionais, como a xilogravura e a litogravura. Nas unidades da instituição de Belo Horizonte e Brasília, a mostra São ou Não São Gravuras? *exibe as experimentações que vão além das matrizes de madeira ou metal, incorporando os novos recursos tecnológicos.*

Os críticos Leon Kossovitch e Mayra Laudanna são responsáveis pela mostra em São Paulo, que reúne mais de 800 obras de 86 artistas. Estes estão divididos em oito núcleos definidos segundo as afinidades das obras. Além das gravuras do acervo do Itaú, há obras da Biblioteca Nacional, do Museu de Arte Contemporânea da USP e do Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio: "Fizemos mais de cem restaurações para montar a exposição", diz o diretor-superintendente da instituição, Ricardo Ribenboim.

Em Belo Horizonte e Brasília, a mostra (a mesma nas duas cidades) ficou a cargo de Ricardo Resende, que selecionou uma obra de cada um dos 30 artistas participantes. São ou Não São Gravuras? *discute as produções artísticas que se utilizam das linguagens desenvolvidas com as novas tecnologias: "Começo nos anos 60, com o surgimento da fotografia, passo pela arte conceitual dos postais, pelo xerox, pelo fax e termino na era digital dos anos 90", diz Resende. "Estamos mostrando obras que têm o conceito da gravura como base. Só que a matriz deixou de ser em madeira ou metal para aparecer na tela do computador, uma matriz virtual." As exposições são acompanhadas do lançamento do livro* Gravura – Arte Brasileira do Século XX *(270 págs., R$ 90), editado pelo próprio Itaú Cultural em parceria com a editora Cosac & Naify, com textos de Leon Kossovitch, Mayra Laudanna e Ricardo Resende, e do vídeo-documentário* Gravura e Gravadores, *do crítico e cineasta Olívio Tavares de Araújo. O filme combina depoimentos de artistas com um resumo histórico da técnica, que surgiu na Idade Média.* — **Gisele Kato**

A seguir, **Tadeu Chiarelli** *analisa as questões da nova gravura brasileira.*

Apesar da divulgação da gravura no país, quer por meio de exposições, da presença em coleções públicas (os museus possuem importantes acervos desse tipo de produção), dos ateliers (alguém já fez algum levantamento sobre o número de oficinas de gravura espalhados pelo país?) e dos excelentes artistas que trabalham nesse setor, o debate sobre a gravura continua circunscrito à imagem gravada, à estampa. Discute-se sobre como a imagem foi conseguida, quais as ferramentas, os ácidos utilizados; ou então os temas ali tratados, ou quais as vertentes às quais tais estampas estariam ligadas... Ora, a gravura local já deu e dá sinais de uma inquietação que não se resume aos "conteúdos" das estampas e, muito menos, à "cozinha" de atelier.

Nos raros debates, alguns aspectos fundamentais são deixados de lado para que, de uma vez por todas, se entenda a gravura como arte e não como mera aplicação de regras preestabelecidas para a produção de imagens mais ou menos "expressivas" ou mais ou menos "líricas"...

Obviamente, não desejaria descartar aqui contribuições fundamentais de certos artistas que, usando a gravura como estampa, ampliaram o alcance da arte brasileira. De Livio Abramo a Gilvan Samico, de Goeldi a Evandro Carlos Jardim, de Lasar Segall a Iberê Camargo, esses nomes lembram a todos que aquilo que chamamos hoje de arte brasileira seria bastante diferente se não existissem as obras desses artistas. No entanto, a gravura no Brasil desbravou e desbrava algumas outras questões ainda não devidamente exploradas pela crítica. Vou comentar aqui apenas três delas, com o intuito de deixar menos estreita a pauta para futuras discussões.

Se observarmos as produções de artistas como Farnese de Andrade, Sérvulo Esmeraldo, Lygia Pape e Arthur Luiz Piza nos anos 50 e 60, notaremos, por exemplo, que a produção de todos eles – apesar das diferenças cruciais – já trazia para as estampas que produziam registros de ações que evidenciavam uma cons-

Onde e Quando

Investigações: A Gravura Brasileira. Itaú Cultural São Paulo (avenida Paulista, 149, São Paulo, SP, tel. 0++/11/238-1700). Até 18 de fevereiro. De 3ª a 6ª, das 10h às 21h; sáb. e dom., das 10h às 19h. Grátis.
São ou Não São Gravuras? Itaú Cultural Belo Horizonte (rua Goitacazes, 29, Belo Horizonte, MG, tel. 0++/31/3222-8160). Até o dia 26. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h. Grátis. A mesma mostra está no Itaú Cultural Brasília (SCS Quadra 3, bloco A, 30, Brasília, DF, tel. 0++/61/322-1803). Até o dia 26. De 2ª a 6ª, das 10h às 18h. Grátis.

ciência da materialidade da matriz que, por sua vez, deixava marcas indeléveis na imagem conseguida no papel. É claro que, na produção de um Goeldi ou Abramo, essa questão também poderia ser percebida, porém restrita a uma certa necessidade de adequação a uma tradição aparentemente ainda difícil de romper.

As produções de Andrade, Esmeraldo, Pape e Piza – que hoje tendem a ser interpretadas apenas como elementos que se encaixariam sem problemas numa história da gravura no Brasil como uma prosaica "história das estampas" – mereceriam ser vistas como obras insatisfeitas com a tradição da gráfica então mais aceita, à procura de soluções que tornavam menos invisíveis, nas estampas, os resquícios e registros do processo gráfico como um todo.

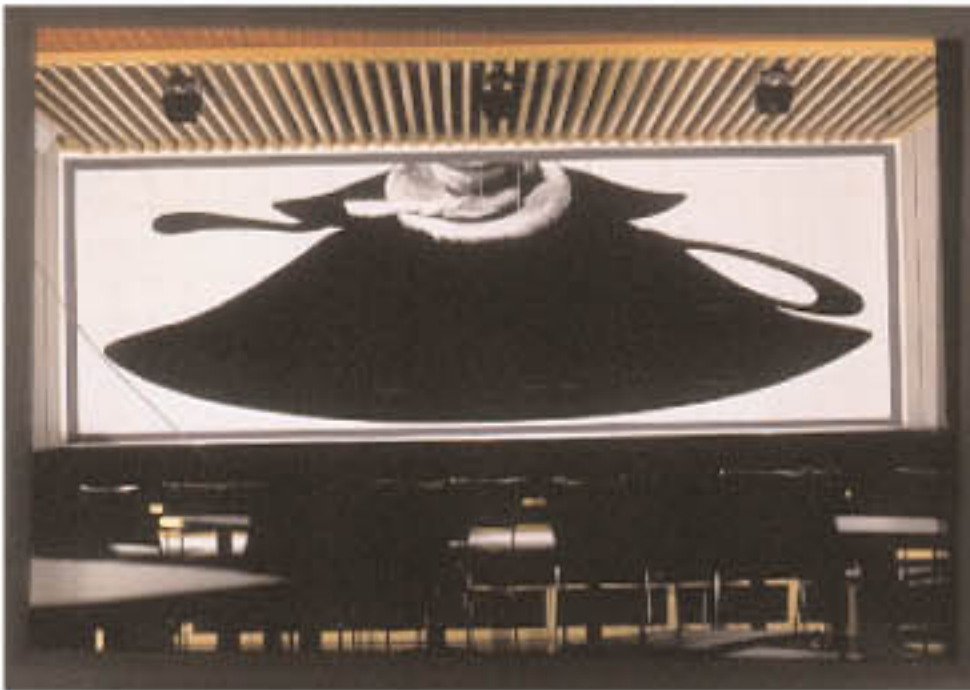
Tal atitude, notável em suas produções, voltou a ocorrer – em outra medida, e com outro radicalismo – na produção de alguns jovens gravadores paulistas, em meados dos anos 90. Marco Buti, Elisa Bracher, Claudio Mubarac, Flávia Ribeiro e Laurita Salles diminuíram drasticamente os limites entre matriz e estampa, produzindo uma zona de tensão – no campo da gravura do período – que muito contribuiu para a reavaliação do próprio conceito da gráfica, na passagem do século 20 para o século 21.

As contribuições desses artistas também aguardam estudos e análises condizentes com a complexidade de que elas tanto exigem. O grau de radicalismo desses artistas paulistas torna-se exemplar na trajetória da obra de Laurita Salles. Da estampa para a matriz como objeto, e da matriz como objeto para objetos tridimensionais aparentemente distantes da antiga gravura, a obra de Laurita remete para a estranha proximidade entre gravura e escultura. Proximidade e/ou atração entre essas duas modalidades que, em momentos anteriores, tocou outros artistas ligados, na origem, ao campo gráfico. Nesse sentido, seria fundamental lembrar as gravuras de Emanoel Araujo, no momento em que atuavam como relevo, nas bordas entre a gravura (de onde o artista vinha) e a escultura – para onde ele se dirigiu posteriormente.

É de muito interesse essa proximidade aparentemente insuspeita entre gravura e escultura, mas que Salles e Araujo nos revelam tão óbvia. Seria pura atração entre opostos? Ao "intimismo" da gravura interessaria a "extroversão" da escultura? Ou será que existiria algo em comum na natureza dessas duas modalidades?

Ao intimismo e preciosismo supostamente próprios da gravura, a escultura, no entanto, não foi o único antídoto. A busca de novos meios para expandir e dessacralizar a obra de arte foi explorada de maneira efetiva por artistas que surgiram na cena brasileira, vindos da gravura, como Anna Bella Geiger e Regina Silveira. Contra a penetração exígua da estampa tradicional (o que são cem imagens numa população de milhões e milhões, afinal?), o uso da fotografia, heliografia, xerox, vídeo... Essas artistas (e o número dessa lista poderia aumentar), como foi dito, vieram da gravura tradicional, e a esse fato não é dada a dimensão que ele tem.

Por todas essas questões, ficam aqui mais algumas: como tornar o debate sobre a gravura no Brasil mais complexo, menos epidérmico? Como, por meio de discussões menos fechadas, reconhecer questões estruturais trazidas por esses artistas que interessam não apenas ao círculo estreito da gravura, mas também à arte em geral?

Na seqüência, obras de Carlos Zílio, Emanoel Araujo e Regina Silveira: questões estruturais trazidas por esses artistas interessam não apenas ao círculo estreito da gravura, mas também à arte em geral

Improvisação com Formas Frias, **óleo de 1914**

FOTOS DIVULGAÇÃO

A música de Kandinsky

Exposição na Itália mostra a produção do artista russo em um período essencial de sua carreira

Por Elisa Byington, de Roma

"Cada obra de arte se origina da mesma maneira como se originou o Cosmos: através de catástrofes que a partir do caótico fragor dos instrumentos formam enfim uma sinfonia chamada harmonia das esferas. A criação de uma obra de arte é a criação de um mundo." W. Kandinsky, O Espiritual na Arte

Difícil imaginar o século 20 sem Wassily Kandinsky (1866-1944). Parte da justificativa dessa afirmação pode ser encontrada na atual exposição em cartaz no Complesso del Vittoriano, em Roma, *Kandinsky – entre Munique e Moscou 1896-1921*, que traz um grande número de obras-primas pertencentes aos museus e coleções russas, reunindo 90 quadros, além de desenhos e xilografias. Mas Kandinsky é essencial não só por seus magníficos quadros, cujo frescor se renova sempre, como se tivessem sido acabados de pintar. Esse artista de vocação tardia é vital também pelo ambiente que fertilizou em torno a si.

Aos 30 anos, em 1896, Kandinsky trocou uma cátedra de Direito na Universidade de Dorpat, na Rússia, seu país, pelo estudo da arte que o tornaria célebre. Mudou-se para Munique, grande capital da cultura alemã e européia, na época comparável somente a Paris. Depois de cinco anos, era considerado um mestre. Insatisfeito com a arte acadêmica, fundou o grupo Phalanx (Falange), cujo nome dá idéia do espírito vanguardista que os inspirava.

Kandinsky dava aulas e organizava exposições, de seu grupo e também de protagonistas das novas tendências européias –

Oval Branco, de 1919: a música, arte que se funda na abstração, quase totalmente imune às tentações miméticas, servia para o pintor como mediação e inspiração ideal. Para Schoenberg, a analogia entre suas pesquisas e as de Kandinsky era particularmente eloqüente

pós-impressionistas, nabis e representantes da Art Nouveau, movimento chamado também Jugendstil ou Liberty, segundo o país –, todas contempladas e absorvidas por sua obra em rápida evolução. Pintava com grande sucesso paisagens, histórias inspiradas nas fábulas russas e na arte popular camponesa. Se nas primeiras a ligação com a arte ocidental é evidente, nas outras se expressa a ligação com a Rússia.

Ele usava a técnica da divisão das cores aprendida com os pontilhistas franceses, aplicadas em pequenas pinceladas quadradas que se tornam sempre maiores e mais longas, cada vez mais carregadas de matéria. A partir de 1907, o dinamismo das formas e das finas linhas pretas se acentua até romper, enquanto as figuras desaparecem progressivamente.

Em 1902, o artista conheceu Gabrielle Münter, jovem aluna do grupo Phalanx, pintora talentosa, que se tornou sua companheira e foi a responsável pela preservação de grande parte da obra produzida no período e de sua memória. Várias telas foram protegidas por ela da destruição nazista – desenhos, aquarelas, os projetos de O Cavaleiro Azul (Der Blaue Reiter, grupo que fundou com Franz Marc e outros expressionistas alemães em 1911) e uma rica documentação fotográfica. Essa coleção foi preservada mesmo com o rompimento da relação, em 1916. A parte conservada por Gabrielle na Alemanha foi doada à Lenbachaus de Munique nos anos 50, tornando-a um dos mais belos museus de arte moderna. Fiel ao espírito do grupo O Cavaleiro Azul – cujas exposições eram feitas sobre paredes coloridas, como atestam as fotografias de Munter, e não no *white cube* que se convenciou adotar para a arte do século 20 –, na Lenbachaus as paredes são vermelhas, azuis, amarelas, ambientando os quadros de Kandinsky, August Macke, Franz Marc, Paul Klee, Aleixej von Jawlensky e da própria Gabrielle Munter. A atual exposição em cartaz em Roma corresponde ao outro lado da coleção de Gabrielle, pertencente aos museus e coleções russas. Kandinsky foi forçado a deixar Munique em 1914, no início da guerra que mataria seus amigos Marc e Macke no front. De Moscou, Kandinsky pedia certos quadros, que Gabrielle enviava de Murnau – vilarejo camponês nos arredores de Munique. Entre estes, a *Composição 7* (1913), cujas fases de elaboração são documentadas por mais de 20 desenhos e aquarelas, seis rascunhos a óleo, e as fotografias tiradas por Gabrielle nos quatro dias que envolveram sua feitura, que fazem parte da mostra.

Pioneiro da abstração, Kandinsky considerava esse quadro como um marco. Nele suas pesquisas artísticas finalmente alcançavam uma linguagem em que não era mais visível a exterioridade dos temas que continha: o dilúvio, a ressurreição e o juízo universal. Mas, para ele, o termo abstração, entendido como subtração (ab) de referências "concretas" – observa o historiador Renato Barilli em belo ensaio do catálogo –, punha a pintura na condição de dependência e subalternidade à existência de uma natureza externa ao quadro. Preferia chamá-la de "arte concreta", perfeitamente autônoma, que busca em si a própria legitimação.

Apesar do interesse pela arte primitiva e da idéia de expressão, presente no uso de cores irreais, ser semelhante a outros movimentos contemporâneos – Die Brucke (Berlim) e os fauvistas em Paris –, a pintura de Kandinsky e seu grupo trilhou caminhos diferentes. Distante da visão dramática que caracterizou o norte da Europa e do ambiente mundano dos fauvistas, o pintor russo buscava outro tipo de liberdade que o levou à pintura abstrata. Como tal, distinta também da abstração geométrica que caracterizaria Mondrian ou Malevitch.

Kandinsky acompanhou a própria trajetória artística com elaborações poético-teóricas cuja publicação se tornou ponto de referência, foco de discussão e estímulo para os que buscavam novos caminhos para a arte. "Enviei-lhe o meu *Manual de Harmonia*. O senhor se supreenderá com quanto há em comum no que dizemos", escreveu Schoenberg, pai da música atonal, em 1911 a Kandinsky, após a leitura de *O Espiritual na Arte*, que acabara de ser publicado. Kandinsky era um músico diletante, assim como Schoenberg era um pintor diletante, e a analogia entre as suas pesquisas era particularmente eloqüente para ambos. "A cor é a tecla. O olho é o martelo. A alma é um piano com muitas cordas. O artista é a mão que, tocando esta tecla ou aquela, faz vibrar a alma humana", escreveu Kandinsky a propósito de sua maneira de conceber a arte como via de acesso à essência das coisas.

Suas convicções sobre a cor como meio para exercitar a influência direta no espírito, cujas diferentes tonalidades correspondiam a diferentes sons, recolocaram a música no centro das expressões artísticas. A música, arte que se funda na abstração, quase totalmente imune às tentações miméticas, servia para ele de mediação e de inspiração ideal. Tanto que, a partir de 1909, o pintor russo decidiu classificar seus quadros como *Impressões*, *Composições*, *Improvisações*, cujas características distintas ele descreveu em *O Espiritual na Arte*.

Onde e Quando

Kandinsky – entre Munique e Moscou 1896-1921. Complesso Del Vittoriano (Via San Pietro in Carcere, s/número, tel. 00++/39/06/678-0664), Roma. Aberto diariamente das 9h30 às 19h30, sextas e sábados até às 23h. Até dia 4 de fevereiro

No alto, paisagem de Murnau, de 1909; acima, tela de Munique, de 1901; à esquerda, *Improvisação 7*, de 1910: em direção à arte perfeitamente autônoma

Percursos impressos

Lançamentos editoriais contemplam as obras de Carmela Gross e Carlito Carvalhosa

Dois livros dão seqüência à série *Monografias*, da editora Cosac & Naify, coleção dedicada à obra dos artistas contemporâneos brasileiros. *Carlito Carvalhosa* (176 págs., R$ 45), organizado por Lorenzo Mammi, apresenta um panorama dos 13 anos da carreira do artista plástico, iniciada em 1987. Com ensaios dos críticos Rodrigo Naves e Alberto Tassinari, a obra mostra as experiências de Carvalhosa com os mais diferentes materiais, como parafina, cera, argila, madeira e porcelana. As reproduções vão desde o tempo em que o artista ainda integrava o grupo Casa 7 até esculturas mais recentes. "Defini a seqüência de imagens impressas no livro junto com o Mammi, em um processo que durou dois anos", diz ele. A cumplicidade entre autor e artista fica evidente; texto e imagem complementam-se.

Acima, *Parte Vermelha*, obra feita por Carmela Gross em 1990, e as capas dos livros de Carmela Gross e Carlito Carvalhosa, da coleção *Monografias*

A qualidade repete-se em *Carmela Gross* (150 págs., R$ 55), de Ana Maria Belluzzo. E, nesse caso, com uma intensidade peculiar, já que autora e artista se conheceram em 1965, nos corredores da Fundação Álvares Penteado, em São Paulo, quando ainda eram estudantes de arte. Mais do que acompanhar, puderam participar das trajetórias uma da outra. A publicação, que cobre as três décadas de produção da paulista, beneficia-se dessa ligação. E vai além. Em vez de obedecer a uma ordem cronológica, estabelece cruzamentos de acordo com os conceitos que permeiam as obras. Na década de 70, por exemplo, prevalecem os desenhos: "Diante da realidade política, com as exposições controladas, minha arte se introverteu", diz Carmela Gross. "Uma das principais preocupações de Ana Maria foi oferecer a devida proporção entre as imagens, para que o leitor tenha noção das dimensões reais das peças." A organização do livro, que levou um ano e meio para ser preparado, também privilegiou a seleção de fotos que explicitassem o contexto em que as obras foram expostas, sem recortes: "Muitas vezes optamos mesmo por colocar o registro da obra sendo feita, do momento da instalação". — GISELE KATO

O FIO DAS TEIAS

Hilal Sami Hilal tece translúcidas tapeçarias

Por Katia Canton
Foto Sagrilo

Em seu atelier, instalado ao lado de casa, no bairro de Gurigica, em Vitória, Espírito Santo, Hilal Sami Hilal cria translúcidas tapeçarias, mantos vazados. Artista capixaba de origem Síria, Hilal produz nesse mesmo local desde 1978, e suas obras, verdadeiros corpos rendilhados, podem ser vistas nas paredes, penduradas no teto, ondulando no meio das salas, espalhadas no chão.

O atelier é como um laboratório de artista-cientista, e Hilal utiliza um caldeirão de materiais para criar suas receitas de matérias-primas. Uma das mais usadas é a pasta de trapos macerados. O artista desfia trapos de tecidos — muitas vezes, tecidos de roupas e adereços que contêm uma história pessoal e familiar, que será inevitavelmente incorporada à obra. Os trapos são desmanchados, macerados e preparados para formar uma pasta de papel artesanal que, injetada numa espécie de bisnaga de confeiteiro, é a matéria com que o artista desenha, no chão, uma cartografia quase barroca. Muitas vezes, as obras são impressas com a marca do tempo, sugerido pelos pigmentos de pó de ferro e alumínio, que são acrescidos à massa. A oxidação que cria uma coloração azulada e a tonalidade de sangue velho sugerida pelas matizes de cor aplicada em cada uma das obras recobrem formas recortadas e aparentemente soltas das tapeçarias.

Hilal também cria rendilhados com a matéria densa do metal, que é retalhado. O artista retira dele o peso, a solidez, a dureza. Transforma-o em brocados leves, relíquias de um manto real, teias. Depois de trabalhadas por Hilal, as chapas metálicas se transformam em cartas finíssimas, repletas de escrituras.

Mas a enorme tapeçaria que domina o atelier, translúcida, é feita de um terceiro material: resina. Presa no teto, ela pende como um véu. Para fazê-la, Hilal utilizou-se apenas de cola transparente, base do desenho feito com pistola quente. Sua consistência gelatinosa figura entre o limite da visibilidade e o translúcido.

A observação mais atenta da obra do artista, transposta a sedução inicial oferecida pelos materiais — a textura do papel artesanal, os metais rendilhados ou a teia construída com cola — evidencia que, na verdade, ela se concretiza nos vãos que se formam entre uma e outra matéria, na ausência. E são justamente essas faltas, esses buracos, que fazem sua obra tão misteriosa e atraente.

A casa de Gurigica é o endereço de um grande artista brasileiro. Até 1996, ele ainda conseguia conciliar o tempo dedicado à produção com o de professor da Universidade Federal do Espírito Santo, onde formou uma legião de alunos. Mas a projeção que sua obra atingiu no Brasil e em países como a Alemanha, onde tem feito exposições em galerias, obrigou-o a dedicar-se exclusivamente ao atelier. Representado em São Paulo pela galeria Marília Razuk, Hilal Sami Hilal se prepara para estender suas teias pelo mundo.

O ruído necessário de Havana

A bienal cubana explora assimetrias culturais e artísticas características do mundo contemporâneo. Por Moacir dos Anjos

O crítico cubano Gerardo Mosquera tem apontado o caráter assimétrico da rede de comunicações que torna possíveis as trocas culturais entre distintas regiões e países, assentada mais em relações radiais a partir dos "centros" do que transversalmente entre espaços da "periferia". Nesse sentido, São Paulo ou Buenos Aires estariam mais bem articuladas com Nova York, por exemplo, do que entre elas mesmas. Para contrapor-se a essa situação, diz Mosquera, é preciso atuar ativamente na criação dos meios necessários para adensar o fluxo de informações entre regiões periféricas, dessa forma conectando o que chama de "zonas de silêncio".

Por meio de uma política deliberada de convidar quase apenas artistas da América Latina, Caribe, África, Ásia e Oriente Médio, a Bienal de Havana tem justamente instituído, desde sua criação em 1983, espaços de contato e permuta entre produções que pouco se tem podido confrontar no restritivo circuito internacional de bienais e exposições. Ao organizar sua sétima edição (aberta de 17 de novembro a 10 de janeiro de 2001) sob o tema *Um Mais Próximo do Outro*, a Bienal de Havana parece, portanto, estar refletindo primeiramente sobre sua própria história, celebrando o que até aqui alcançou.

O tema se presta também, contudo, para que os organizadores da mostra proponham, por meio das obras expostas, uma reflexão sobre o que enxergam como uma outra assimetria característica do mundo contemporâneo: a desproporção entre o potencial de aproximação das pessoas permitido pelos meios de comunicação eletrônica e a atrofia crescente das formas de diálogo que prescindem de mediação tecnológica.

Por criar situações em que o corpo humano é não apenas a origem de um ato comunicativo, mas também o meio pelo qual esse ato se realiza, a obra de Hélio Oiticica (principalmente os *Parangolés*) tornou-se uma das principais referências simbólicas desta edição da Bienal de Havana. Apenas a lamentar o fato de essa primeira retrospectiva do artista brasileiro em Cuba não ter sido suficientemente representativa da importância conceitual que lhe foi dada pelos curadores.

Uma crítica mais direta ao privilégio que as formas de comunicação mediadas pela tecnologia possuem na atualidade foi articulada, com ironia, pelo jovem artista cubano Abel Barroso. Para transformar o restaurante do Castillo del Morro (um dos vários espaços de exibição da Bienal) no primeiro cibercafé de Havana, Barroso construiu, com madeira e papelão, várias réplicas de computadores, impressoras e fax. Instalados nas paredes e mesas do restaurante, tornou-se inevitável que essas pequenas e inúteis máquinas de comunicar se transformassem, para os visitantes do espaço, também numa alusão ao isolamento relativo em que Cuba ainda se encontra.

A obra apresentada por Los Carpinteros (coletivo de artistas cubanos formado por Alexander Arrechea, Marco Antonio Castillo e Dagoberto Rodríguez) articula, por sua vez, o tema da mostra e a ambígua posição que a cidade de Havana e a sua bienal ocupam no circuito internacional de arte (aceita como uma de suas importantes protagonistas e, simultaneamente, legitimadora de artistas e tendências que, na sua maior parte, não interessam ao restante desse circuito). Formado por uma série de dez enormes tendas na forma de edificações típicas de uma cidade qualquer do mundo (uma fábrica, um edifício residencial, uma prisão, etc.), a obra de Los Carpinteros propõe a idéia de "cidades transportáveis", que sejam elas mesmas aquilo que têm a comunicar. Assim como a Bienal de Havana, que, a despeito das grandes dificuldades que enfrenta, é necessária pelos ruídos simbólicos que teima em produzir no bem-comportado mundo das bienais.

De cima para baixo: instalação do cubano Luis Gómez; Hélio Oiticica com *Parangolé*, 1968; *Marcos de Posse*, 2000, instalação do brasileiro Paulo Climachauska

Sétima Bienal de Havana. Até o dia 10. Sede no Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam (calle San Ignacio, 22, Plaza de la Catedral, La Habana Vieja, Cuba, tel. 00++/537/61-2096).

NA FRANÇA, É UMA PER
FOTOS DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO

AS CICATRIZES DA BELEZA

Miguel Rio Branco expõe fotografias, pinturas e uma instalação que reúnem ética e estética ao tematizar os excluídos do atual modelo econômico-social

Por Lauro Cavalcanti

Acima, *She Looked Tenderly*, uma das 50 fotos da mostra de Rio Branco

O Centro de Artes Hélio Oiticica (CAHO), desde a sua inauguração, em 1996, tem se caracterizado por apresentar individuais de grandes nomes da arte contemporânea, mostras que ocupam a totalidade de sua área de exposições temporárias. É nessa esteira que lá se montou *Pele do Tempo*, de Miguel Rio Branco, reunindo obras dos últimos 20 anos: seis telas de grande formato, 50 fotos e uma instalação — um tríptico em projeção contínua —, *Entre Olhos, o Deserto*.

O título da mostra se refere aos invólucros do tempo e às marcas da existência naquele que é o primeiro limite do ser humano. As imagens de Miguel Rio Branco são belas e nos atraem como tal. Beleza não implica ausência de marcas, cicatrizes ou a presença da morte. Os anti-heróis e anti-heroínas por ele fotografados pertencem à categoria dos excluídos, seres à margem do darwinismo social vigente. Fotografar pessoas de camadas menos favorecidas não é uma operação artística sem risco. Denunciação demagógica e oportunista ou estetização de detalhes reveladores de beleza na pobreza são recorrentes em muitos trabalhos bem-intencionados. As imagens de Rio Branco não são coniventes com nenhum desses estereótipos: não "ilustram" questões ou temas *a priori*; elas possuem um frescor próprio e, ao tocar o humano, inauguram imagens e questões.

As fotos e pinturas de Rio Branco apresentam uma grande e rara unidade. Da sala de fotografias se descortina o espaço ocupado por pinturas, que apresentam um contraste de tratamento, com superfícies lisas e rarefeitas ao lado de outras saturadas de pigmento. Pinturas tácteis, povoadas por marcas e cicatrizes, as telas convidam ao toque. A forma vertical, a escala humana, as cores impuras, quentes e epidérmicas, parecem tornar concretas nas telas as imagens femininas que povoam as fotos da sala anterior. A permanência, repetição e eco são alguns dos fios condutores de *Pele do Tempo*. Fotos em preto-e-branco na escada ecoam marcas presentes nas obras do térreo e nos conduzem ao primeiro andar da exposição.

Mandíbulas ameaçadoras, apesar de mortas, fendas de olhos ausentes, *boxeur* de um só braço e carroça sem uma das rodas são imagens que formam um espaço de tensão, perigo e impossibilidades. Algumas fotos estão colocadas em série, funcionando como uma narrativa direcionada, enquanto outras se oferecem sozinhas ao exame.

Na sala da instalação, dois espelhos apontados para a entrada nos fazem registrar a própria presença, solicitando a nossa adesão física ao ambiente. Combinações aleatórias de imagens e sons são obtidos pela sucessão de fotos de pessoas, animais, terra e água, projetadas em um tríptico. Na escrita de Paulo Sérgio Duarte, diretor do CAHO, no catálogo: "Cada encontro sincrônico de três imagens, cada fusão, cada *fade*, foram construídos um a um como versos e como obra do destino nesse longo poema de fotos".

Impressionam a qualidade e a unidade expressivas que Miguel Rio Branco obteve em suas pinturas, fotografias e instalação. O importante é o conceito, não o tema ou a técnica utilizada. Grande lição em um ambiente no qual alguns persistem em estéreis discussões sobre o primado de ofícios específicos, *Pele do Tempo* se inscreve em uma poética de trabalhos — como a sociologia recente de Pierre Bourdieu ou os livros de Paul Auster — que reúnem ética a estética se ocupando daqueles que sobraram do modelo econômico-social vitorioso nesta passagem de século. Sem discursos fáceis, conduz a percepção nessa direção, tornando-a mais atenta a uma realidade tão mais próxima do que usualmente gostamos de imaginar.

Pele do Tempo, de Miguel Rio Branco. Exposição no Centro de Artes Hélio Oiticica (rua Luís de Camões, 68, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/242-1012). Até 11 de março. De 3ª a 6ª, das 12h às 20h; sáb., dom. e feriados, das 12h às 18h. Grátis. Patrocínio: Secretaria Municipal de Cultura/RioArte

As Mostras de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Angélica de Moraes (*)

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Obra Nova** Sem título (detalhe), 2000 Antonio Dias	Museu de Arte Contemporânea da USP (rua da Reitoria, 160, Cidade Universitária, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3818-3538). Depois de uma reforma de seis meses, o MAC reabre sua sede na Cidade Universitária com oito galerias para distribuir parte do acervo, que tem um total de 8 mil peças, e o Gabinete de Papel, equipado para exibir mais de 500 obras por vez.	Exposição com obras de 97 artistas contemporâneos, várias delas inéditas, feitas com as mais diferentes técnicas. A seleção inclui importantes nomes da atualidade como Nelson Leirner, Cildo Meireles, Waltercio Caldas, Antonio Dias e Tomie Ohtake.	Até 3/3. De 2ª a 4ª e 6ª, das 10h às 19h; 5ª, das 11h às 20h; sáb., das 10h às 14h. R$ 3.	Após bela reforma, o MAC ganhou sede digna de seu importante acervo e da qualidade da arte contemporânea do país. Espaços amplos garantem moldura ideal para esta extensa coletiva com artistas de prestígio.	Na falta de curadoria para propor percurso menos aleatório e fragmentado. Não é função da universidade produzir pensamento sobre a cultura?	Não tem.	Um acordo com a Fiesp permite que o MAC estenda a sua programação à galeria do Sesi (avenida Paulista, 1.313). Até o dia 28, a exposição *O Papel da Arte* apresenta mais de 200 obras sobre papel de artistas nacionais e internacionais da coleção do museu. Entre eles, Anita Malfatti, Mira Schendel, Picasso e Kandinsky.
	Ernesto Neto – Acontece num Fim de Tarde *Acontece na Fricção dos Corpos*, 1998 Ernesto Neto	Galeria Camargo Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, Vila Madalena, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3032-7066). Fundada em 1992, a galeria é dirigida atualmente por Carla Camargo, Alessandra D'Aloia Vilaça, Márcia Fortes e Ricardo Sardenberg. Participa das principais feiras internacionais e representa quase 40 artistas.	Mostra que dá seqüência à série que o artista carioca vem desenvolvendo, afinada com o universo da biologia e assuntos como reprodução, gestação e fertilidade. Ele criou obras especialmente para o espaço expositivo, como o colchão em torno de uma das colunas da sala e as gotas de tecido preenchidas com condimentos.	Até o dia 13. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 14h. Grátis.	Ernesto Neto acha, com razão, que a arte anda carregando nas tintas da perversidade. Ele trafega na contramão dessa tendência internacional, propondo obras que exploram a sensualidade, o aconchego e a paz.	Na filiação do artista a uma linhagem de nomes que tratam da poética do corpo: Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, entre outros.	Não tem.	No MAM do Rio, até o dia 18 de fevereiro, Ernesto Neto expõe uma grande instalação criada especialmente para o seu casamento, que aconteceu no próprio museu, no dia 16 de dezembro. Há muita simbologia nas obras: a sala da cerimônia, por exemplo, sugere o ventre de uma grávida.
	Fim do Milênio *Telhado* (detalhe), 1998 Marepe	Museu de Arte Moderna de São Paulo (parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5549-9688). Com a criação do Núcleo Contemporâneo, o MAM dá o exemplo de uma eficiente política de patrocínios. A equipe do museu encontrou alternativas originais para a aquisição de novas obras, o que fica comprovado nesta exposição.	Mostra com mais de 40 obras da mais recente produção brasileira adquiridas pelo Núcleo Contemporâneo do MAM. Entre os artistas estão Marepe, Rivane Neuenschwander, Sandra Cinto, Vik Muniz e Franklin Cassaro. Patrocínio: Nestlé e Telesp Celular.	Até o dia 18. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 18h; 5ª, das 12h às 22h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5.	Em apenas cinco anos de gestão (1995-2000), Tadeu Chiarelli aumentou em 80% a coleção do MAM-SP, atualizando o acervo com obras referenciais da contemporaneidade.	Nas obras de Laura Lima. O MAM-SP é o primeiro museu brasileiro a adquirir os direitos de performances.	Não tem.	Nos outros dois ambientes do museu podem-se conferir obras da Coleção Nestlé e da Coleção Telesp Celular no Acervo do MAM. Há pinturas de Sergio Sister e Rodrigo Andrade, fotografias de Edouard Fraipont e Ricardo Carioba, desenhos de Sandra Cinto e Christiana Moraes.
	Jorge Guinle Sem título (detalhe) Jorge Guinle	Gabinete de Arte Raquel Arnaud (rua Arthur de Azevedo, 401, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3083-6322). Aberta desde 1973, a galeria, sempre dirigida pela própria Raquel Arnaud, hoje representa 15 artistas de grande projeção no cenário da produção contemporânea. Entre eles, Carmela Gross, Franz Weissmann, Iole de Freitas, Waltercio Caldas.	Exposição de 60 obras inéditas, de pequenas dimensões, em sua maioria desenhos em grafite e pinturas sobre papel, feitos entre 1970 e 1986, que revelam a produção além das grandes telas do colorista.	Até o dia 27. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Jorginho foi um expoente da Geração 80. Falava-se então no "prazer da pintura", mas sua obra nunca foi mera descarga energética. Ele pensava a arte e escreveu textos essenciais para se entender o período.	Em como, apesar de muita gente alegar ser herdeira de Iberê Camargo, poucos, como Guinle, têm competência para tanto. Sua obra é intensa e verdadeira.	Com a reprodução de boa parte das obras expostas e texto do crítico Ronaldo Brito. R$ 25.	Na mesma Arthur de Azevedo, 520, fica a Galeria Brasiliana, que acaba de ser inaugurada. O espaço se abriu com o título de único endereço da cidade dedicado de forma exclusiva à arte popular. A coleção tem obras de mais de 50 artistas, reunidos pelo marchand e pesquisador Roberto Rugiero.
	Laróyè Sem título Mario Cravo Neto	**BRAVOCafé** do Ramos, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, São Paulo, SP, tel. 0++/11/229-2797). Inaugurado em agosto, o espaço é destinado a mostras de fotografia. Além de servir cafés e salgados, oferece, no almoço, um bufê com saladas, sopas e quiches.	Mostra com 17 fotografias do livro *Laróyè*, do baiano Mario Cravo Neto, que apresenta imagens das manifestações religiosas e populares desde a década de 70. *Laróyè* é uma saudação ao orixá Exu, a quem a série é dedicada.	Até o dia 15. De 3ª a dom., das 10h às 18h. Grátis.	Um dos fotógrafos brasileiros de maior destaque nacional e internacional, Mario Cravo Neto faz uma obra que sublinha a beleza da pele e da cultura afro-brasileira.	Em como Mario consegue com sua câmara belos tons veludosos de preto que só têm paralelo na gravura em metal conhecida como "maneira negra".	O livro *Laróyè* tem 160 págs., 141 fotos e texto de Edward Leffingwell. R$ 150.	A exposição *Objeto Brasil – Design nos 500 Anos* fica na Pinacoteca do Estado de São Paulo até o dia 25. Com curadoria geral de Joice Joppert Leal, o panorama está dividido em salas temáticas: *Cozinha Tem História*, *Indumentária*, *Artes e Ofícios* e *Ecodesign*.
RIO	**Tempo Inoculado** *O Sábio, o Noviço e o Iniciador*, 2000 Ousmane Sow	Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/808-2020). Este edifício dos anos 40 foi sede do Banco do Brasil e hoje é um dos espaços culturais mais importantes e ativos do Rio.	Visão de seis artistas de vários continentes sobre o tempo. A mostra reúne instalação, videoinstalação, fotografia, escultura, performance. Há obras da suíça Pippilotti Rist, do inglês Marc Quinn, do brasileiro Vik Muniz e da francesa Marie Ange Guilleminot, entre outros.	De 22/1 a 25/3. De 3ª a dom., das 12h às 20h. Grátis.	O curador Marcello Dantas, atento ao cenário da arte eletrônica internacional, vem atualizando o público brasileiro sobre esse tipo de produção. Agora traz obras da palestina Mona Hatoum e da suíça Pippilotti Rist, duas referências essenciais.	No apagamento de fronteiras entre performance, vídeo e fotografia.	Um CD-ROM com o making-off das obras, entrevistas e imagens interativas. Preço a definir.	De 23/1 a 4/2, haverá uma mostra de filmes que usam o tempo como tema. A programação inclui: *Era uma Vez em Tóquio* (Japão, 1953), de Yasujiro Ozu; *Tempo Redescoberto* (França, Itália, Portugal, 1999), de Raoul Ruiz; *A Árvore da Vida* (Irã, 1998), de Farhad Mehranfar. R$ 8.
	Os Amigos da Gravura – Beatriz Milhazes *Jarro com Limões, Laranjas e Rosas* (detalhe), 2000 Beatriz Milhazes	Museu da Chácara do Céu (rua Murtinho Nobre, 93, Santa Teresa, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/224-8524). Só a vista que se tem da cidade no museu já vale o passeio. O projeto *Os Amigos da Gravura*, iniciado em 1992, está na terceira etapa da temporada 2000/2001.	Exposição da artista plástica Beatriz Milhazes com uma gravura inédita e quatro obras já conhecidas da pintora, com sua linguagem muito particular, carregada de formas e cores, com uma organização interna de forte significado.	De 25/1 a 9/4. De 4ª a 2ª, das 12h às 17h. R$ 2.	Conhecida internacionalmente a partir de uma decolagem segura em museus e galerias de primeira linha, Bia está cada vez melhor. Sua pintura ganhou mais técnica e repertório formal.	No modo criativo como a artista apropria-se de elementos decorativos dos anos 60 e 70, como estampas e padrões de tecidos.	Não tem.	No mesmo bairro do Museu da Chácara do Céu, o restaurante Aprazível é uma ótima opção para quem quiser conjugar boa comida e uma das mais belas vistas da baía de Guanabara. O clima caseiro, bem no estilo do bucólico Santa Teresa, completa o programa.
EXTERIOR	**Turner: The Great Watercolours** *Cachoeira do Reichenbach* (detalhe), 1804 Turner	Royal Academy of Arts (Burlington House, Piccadilly, Londres, Inglaterra, tel. 0++/44/207/300-8000). Fundado em 1768, o museu tem um acervo que percorre a arte britânica do século 18 à atualidade, extensa coleção que inclui pinturas, esculturas e desenhos.	Mostra com cem das maiores aquarelas de Joseph Mallord William Turner, que marcam os 150 anos da morte do artista inglês.	Até 18/2. De 2ª a dom., das 10h às 18h; 6ª, das 10h às 20h30. R$ 20 (7 libras).	Turner elevou à categoria de obra-prima o que era até então recurso técnico utilizado por arquitetos, topógrafos e cartógrafos. Com Turner, a aquarela deixa de ser esboço para pintura e torna-se arte em si.	Na série *Picturesque Views in England and Wales*, o melhor conjunto de paisagens jamais feito sobre a região.	Com a reprodução das principais obras expostas. Preço a definir.	A exposição *The Genius of Rome 1592-1693*, que a própria Royal Academy of Arts abre no dia 20, com obras de Caravaggio, Annibale Carracci, Adam Elsheimer e Peter Paul Rubens.
	Paul McCarthy *My Doctor* (detalhe), 1978 Paul McCarthy	The Museum of Contemporary Art (South Grand Avenue, 250, Downtown, Los Angeles, EUA, tel. 00++/1/213/621-2766). Criado em 1940, o MOCA promove, todo ano, mais de 20 exposições, entre coletivas e retrospectivas.	Exposição com mais de cem obras, incluindo desenhos, vídeos, esculturas e instalações que têm como tema os efeitos da mídia e do consumo no subconsciente. É uma arte que explora os tabus da cultura popular americana por meio do corpo como depósito dos medos, obsessões e conflitos da sociedade.	Até o dia 21. De 3ª a dom., das 11h às 17h; 5ª, das 11h às 20h. R$ 12 (US$ 6).	Por falar em perversidade e escatologia, eis aí um dos líderes da chamada "arte abjeta" da costa oeste americana. É sua primeira grande retrospectiva, com tudo o que tem direito para arrepiar nervos e retinas.	Na curadoria competente de Lisa Philips e Dan Cameron, que reúne desde antigos desenhos até recentes videoinstalações de grande formato.	Com 264 págs., 187 imagens e ensaios de Dan Cameron. Preço a definir.	Até o dia 11 de fevereiro, também no MOCA, *Flight Patterns* reúne 23 artistas que trabalham na orla do Pacífico e exploram em suas obras o impacto do crescimento urbano na paisagem natural. Com Laurence Aberhart, Doug Aitken, Christina Fernandez, Anthony Hernandez, Paul Outerbridge, entre outros.
	AA Bronson: Negative Thoughts *Playing Doctor*, 1992 AA Bronson	Museum of Contemporary Art (East Chicago Avenue, 220, Chicago, EUA, tel. 00++/1/312/280-2660). Em um prédio novo, bem no centro de Chicago, o MCA conta ainda com uma livraria, um restaurante, um teatro com 300 lugares e um jardim de esculturas com uma bela vista para o lago Michigan.	Mostra que combina obras do tempo em que AA Bronson fazia parte do grupo General Idea, ao lado de Felix Partz e Jorge Zontal, com outras mais recentes, respostas imediatas às mortes dos parceiros que contraíram o vírus HIV.	De 27/1 a 22/4. De 4ª a dom., das 10h às 17h; 3ª, das 10h às 20h. R$ 16 (US$ 8).	O canadense AA Bronson foi um dos fundadores do grupo General Idea (1969-1994), que nos anos 80 passou a tratar da tragédia emocional deflagrada pelo surgimento da Aids.	Em como a arte catártica de Bronson e do General Idea são sensíveis e irônicas. Elas transcendem o específico e tocam o universal.	Com a reprodução das principais obras expostas. Preço a definir.	O museu também apresenta, até o dia 4 de fevereiro, uma exposição da artista norte-americana Catherine Opie, que junta fotografias feitas ao longo de sete anos. Na série *Portraits*, por exemplo, há imagens de indivíduos que usam o corpo para experimentações estéticas.

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) *Com Redação*

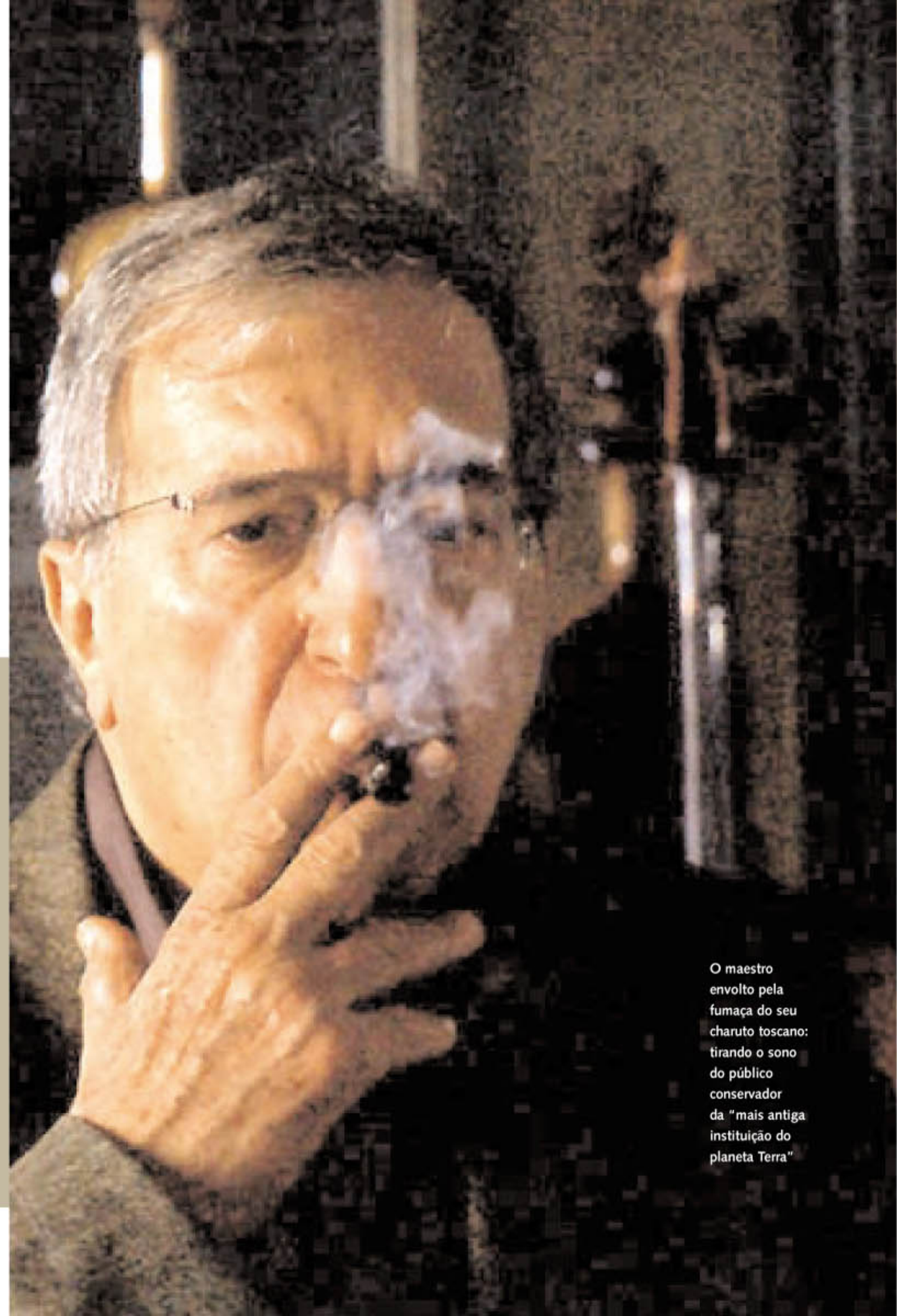
Notas transgressivas

Luciano Berio, um dos maiores compositores contemporâneos, assume a tradicional Academia de Santa Cecília e prepara novas revoluções

Por Elisa Byington, de Roma. Fotos Marco Delogu

Ele é um dos mais importantes compositores do século 20, paladino das experiências sonoras que caracterizaram a música culta contemporânea. Ele, Luciano Berio, é também o maestro eleito para a presidência da Academia de Santa Cecília — a "mais antiga instituição musical do planeta Terra", ressalta —, a qual comanda a partir da temporada 2000/2001. Fato extraordinário para o mundo musical, sua presença à frente da Academia não pode deixar de ser considerada sinal de mudança. Como tal, portadora de esperanças e temores, interpretada pelos conservadores como ameaça de reforma excessivamente progressista, inadequada à velha casa, cujo público continua fiel ao século 19. Em seu gabinete na sede da Academia, envolto na fumaça dos charutos toscanos, Berio, que falou com exclusividade a BRAVO!, não parece dotado de intenções incendiárias. Músico de vastíssima cultura e experiência, mente e ouvidos atentos a Monteverdi ("o maior inventor de toda a história"), a Mahler ("parece haver carregado o peso de toda a história da música"), bem como a Verdi, Kurt Weill e Beatles, o maestro ressalta a importância da consciência histórica em sua obra, que sempre contemplou memória e transgressão.

Pessoalmente afetivo e espontâneo, artisticamente avesso às teorias, Berio é um artista que reinventou a natureza da interpretação — de ordem vocal ou instrumental. Com a soprano Cathy Berberian, figura marcante, passional e sua primeira mulher, seu empenho para a extrema "libertação" da voz tomou impulso. Em 1964, harmonizou para ela canções de tradição oral do mundo inteiro, que tornou conhecidas simplesmente como *Folk Songs*. Ao longo da carreira, escreveu inúmeras peças vocais. Entre estas, constam algumas cantatas, das quais o nome do poeta Edoardo Sanguinetti surge como parceiro freqüente. Sua *Sinfonia* (1968) para grande orquestra e oito vozes — uma grande colagem sobre a música ocidental com textos de Claude Lévi-Strauss e Martin Luther King ("um documentário", segundo o compositor) — é considerada um clássico do século 20, conhecida sobretudo nas execuções do conjunto Swingle Singers.

Personalidade marcante, caráter proustiano, amante do teatro e da literatura, Berio lê poesia com voracidade e vive a política apaixonadamente. Em 1965, a morte de Luther King motivou uma de suas mais dramáticas páginas, *O' King*, para vocalise e cinco instrumentos. Autor apaixonado de óperas como *Un Re in Ascolto* (1984), em colaboração com o escritor Italo Calvi-

O maestro envolto pela fumaça do seu charuto toscano: tirando o sono do público conservador da "mais antiga instituição do planeta Terra"

Berio (acima), ex-filiado ao Partido Comunista Italiano e mestre nas experiências sonoras: defesa da política na arte sem "fechar-se em um partido" e da pesquisa sem recorrer ao "obsoleto" termo *vanguarda*

no, e *Outis* (1995), com Dario del Corno, historiador da Antigüidade grega, o maestro hoje se dedica a reescrever o final de *Turandot*, de Giacomo Puccini, ópera inacabada do autor de *Tosca* e concluída por Alfano de maneira "execrável", segundo Berio. Sua assinatura em casos assim equivale a um selo. Domínio de escrita e prática musicológica o capacitam tanto para a "reconstituição" de partituras de diferentes épocas, como o classicismo italiano de Boccherini, quanto para a revisão de páginas revolucionárias do início do século 20, caso do francês Claude Debussy.

No campo puramente instrumental, a história da música deve novos parâmetros históricos a Luciano Berio. Suas *11 Sequenze*, que o ocuparam de 1958 a 1988, introduzem a mais radical e rigorosa experiência do puro virtuosismo. Nesse ciclo, a execução-solo é levada ao limite do executável; instrumento e instrumentista são postos à prova; sons deixam de soar como sempre soaram. Um fagotista, por exemplo, se vê submetido a árduas provas, como a emissão de notas múltiplas e respiração simultânea. A meta não é outra senão dar consciência à evolução da música. Conforme o compositor, "cada *Sequenza* é um comentário sobre a história do próprio instrumento". Não se trata de aspirar ao virtuosismo digital, mas ao virtuosismo intelectual, da escuta: "Nas *Sequenze*, o virtuosismo é, acima de tudo, mental", diz.

Em conjunto com os principais expoentes da vanguarda do século, Luciano Berio é um nome também associado a experiências pioneiras da música eletrônica, para as quais foram decisivos os famosos encontros em Darmstadt, na Alemanha, nos anos 50-60, em seminários freqüentados por Stockhausen, Boulez, Nono, Maderna, Cage. Em 1954, ele funda o estúdio de Fonologia Musical na RAI (Radio Televisione Italiana), de Milão, que dirigiu até 1961; na época, conduz também a revista *Incontri Musicali* e as temporadas de concerto a ela ligadas. De 1963 a 1972, ensina na Julliard School de Nova York e em Harvard, nos Estados Unidos, período seguido pela direção do Departamento de Eletroacústica do IRCAM (Institut de Recherche et de Coordination Acoustique Musique), de Paris, instituto de pesquisas sonoras encabeçado por Pierre Boulez, onde se manteve até 1979. Em 1987, funda um centro de pesquisa similar em Florença, o Tempo Reale, destinado a desenvolver as possibilidades de integração entre interpretação ao vivo e processamento eletrônico.

Nascido em família de músicos em Oneglia, perto de Gênova, esse "artesão do som" – como se autodefiniu certa vez –, hoje aos 75 anos de idade, mantém viva sua identidade de compositor, o que contrasta com a mais dispersiva carreira de maestro. Algumas de suas peças foram programadas na atual temporada da orquestra de Santa Cecília antes mesmo de sua posse. Afirmando ainda não ter planos para reger a orquestra propriamente dita, cuja condução está a cargo do maestro Myung-Wung Chung, Berio insiste nas inovações e projetos mais amplos para a Academia de Santa Cecília (que está construindo um novo complexo de auditórios, com projeto de Renzo Piano). A abertura da nova temporada da orquestra foi marcada pelos monumentais *Gurrelieder* de Schoenberg, na voz recitante de Klaus Maria Brandauer. Às vésperas do século 21, tal escolha só pode ser considerada de bom auspício para a música do século 20.

BRAVO!: Quais os projetos para a Academia de Santa Cecília e o que o sr. pensa alcançar com a orquestra?

Luciano Berio: Santa Cecília é uma grande instituição

A Música Oculta

O compositor, que alia ousadia e rigor, é responsável por uma das maiores expressões criativas da música contemporânea. Por Mauro Muszkat

Carl Jung considerava que a criação do novo não é produto do intelecto, mas do instinto do prazer agindo sobre uma necessidade interior: a mente brincando com os objetos que ama. A mistura inusitada entre o prazer da invenção, liberdade, ousadia e rigor no tratamento poético da forma musical, particularmente da música vocal, encontra na obra do compositor italiano Luciano Berio uma das maiores expressões criativas da música contemporânea. Beleza inquietante, ambientação onírica, fluência e lirismo, tipicamente italianos, buscam a fusão música-verbo na dissolução e reintegração, em gestos e vibrações, de sons com a vocação da palavra.

Desde as suas primeiras obras seriais como *Nones* (1954) e peças eletroacústicas como *Thema — Omaggio a Joyce* (1958), Berio se afirma como pioneiro e explorador de novas formas de conceber e pensar a música. Sua obra abrange uma gama bastante heterodoxa de gêneros e técnicas. Reflete um espírito inquieto e polêmico, com interesses que vão da exploração contínua da voz humana e a utilização de recursos teatrais até o processamento digital do som e o uso da tecnologia de computadores. O temperamento mediterrâneo convive com o rigor de Darmstadt, a contemplação oriental, com as inflexões jazzísticas.

Mestre nas formas dramáticas, Berio transforma a literatura de Joyce, Proust, Brecht, Beckett, a poesia de e. e. cummings, Calvino e Sanguinetti em ação, em teatro musical. Suas peças encenam, como se fossem poesia viva e orgânica, sons e emoções primárias que se manifestam por meio de respirações, lamentos, gemidos. Nas composições para voz, como *Epifanie* (1960), ao mesmo tempo em que evoca os melismas e as salmodias do canto medieval, estabelece a continuidade histórica de dois procedimentos inovadores: o empréstimo de certo caráter cênico, iniciado por Stravinsky na *História do Soldado*, e a libertação da palavra da melodia por meio da prosódia sutil do canto falado (*Sprechgesang*), empregado no *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg. A pesquisa desse natural instrumento humano abre caminho para novos comportamentos vocais (*Lied*, canção, heterofonia africana, polifonia), que ele primeiro adota e, depois, transforma.

Acima, o maestro em seu estúdio, em foto de 1987: harmonia com computadores e processamento digital do som

FOTO MARCELLO MENCARINI

A concepção poética e não-discursiva de *Circles* (1960), para canto, harpa e percussão, rompe definitivamente com a linearidade da escrita musical em vozes e estabelece uma integração jamais vista entre o canto, a articulação percussiva e o relevo sutil da música oculta nas palavras. Luciano Berio é também um crítico social contundente. Em *Passaggio* (1963), revela a força expressiva e emocional da mímica, mímica e teatro para criticar a degradação capitalista dos valores humanos; no oratório cênico *Traces* (1964), instala a crítica à questão racial.

Na série de peças-solo intitulada *Sequenze*, expande a exploração dos recursos técnicos dos instrumentos, sublimados pelo máximo esforço técnico e dramático de transcender as limitações virtuosísticas dos instrumentos solistas, instaurando paradoxalmente articulações livres, ressonâncias harmônicas zen, efeitos sonoros inesperados e, ao mesmo tempo, recriando signos não-convencionais, mas concisos, de uma nova notação musical.

Laborintus II, *Ópera* e *Sinfonia* trazem para a música a técnica da colagem ("comentários variados ao infinito", segundo ele), oriunda das artes plásticas. Dante, Joyce e excertos da música de compositores como Monteverdi, Mahler e do próprio Berio recriam um novo conceito de obra de arte total. A forma musical emerge como de um mosaico, multifacetado, plurissensorial. Nesse painel, Berio esboça e metamorfoseia em música, gesto e emoção os novos paradigmas que refletem e articulam organicamente as contradições, os fragmentos e a poesia da contemporaneidade. "Música", segundo ele, "é tudo aquilo que se ouve com a intenção de escutar música."

musical. Talvez a mais velha do planeta Terra. Foi fundada no fim do século 16, e os primeiros membros foram Pierluigi da Palestrina e Gesualdo da Venosa. Naturalmente, os projetos com a orquestra e o coro são muito importantes. Mas, junto com outras iniciativas, devem convergir em uma perspectiva que visa a consolidar e renovar o público romano com programas sempre mais diferenciados. No momento, é prioritário o desenvolvimento da estrutura ligada à educação e à formação. Estamos formando uma orquestra e um coro jovens que deverão servir como viveiro para a grande orquestra. É uma operação complexa com todas as premissas para ser uma novidade na Itália.

Sobre seus projetos pessoais: há novas composições de estréia próxima?

Estou acabando uma sonata para piano e também uma grande obra para barítono, orquestra e três coros. Estou preparando um novo final para *Turandot*, de Puccini. Puccini tinha grandes problemas com o libreto e morreu antes de acabá-la. O final ficou a cargo de um certo Alfano, que fez um trabalho execrável. Decidi refazê-lo melhor.

No espírito de Puccini ou da sua música?

No meio, porque Puccini já se supera no primeiro ato de *Turandot*. É belíssimo. Puccini era muito inteligente. Foi o primeiro grande músico europeu a se interessar por toda a música, pelo que escreviam Stravinsky ou Schoenberg. Fez uma longa viagem para escutar a primeira apresentação de *Pierrot Lunaire*, por exemplo. Tinha os ouvidos e a cabeça muito abertos, e *Turandot* era realmente um passo adiante na lírica. Mas o libreto o traiu, sobretudo na parte final. Então, eu o refaço.

Apesar de ser um compositor erudito com uma obra extremamente contemporânea e experimental, o sr. manteve sempre uma relação com a memória, o folclore e a música pop. Como conseguiu conciliar memória e transgressão?

Sempre estive próximo da música popular e próximo da minha história. Penso que todos devemos nos confrontar com a história que nos gerou, condicionou e formou. Somos um produto histórico mesmo quando não queremos. Assim como os instrumentos são carregados de história. A mim interessa explorar novos territórios, naturalmente. Mas também interessa encontrar unidade em identidades diferentes. A música, nesse sentido, pode simbolizar um fato ideológico e político quando permite conhecer e aprofundar a percepção da diversidade e, ao mesmo tempo, encontrar ligações, identidade entre músicas diferentes e tudo o que a música implica.

Assim como a maior parte dos intelectuais italianos nos anos 50, o sr., Nono e Maderna se increveram no Partido Comunista Italiano. Como se posiciona hoje politicamente? A política é ainda tão importante para os artistas?

Sim. Ainda que seja inútil defini-la com slogans, etiquetas, fórmulas. A mim interessa o pensamento de esquerda. Não é mais possível fechar-se dentro de um partido. Hoje há uma crise geral da noção de partido que se tornou um instrumento pequeno demais para se confrontar com a complexidade dos problemas do mundo. Por razões de ideologia política, o Partido Comunista na Itália fingiu que não havia certas coisas, como por exemplo o mercado. Atualmente, a esquerda italiana me parece muito inteligente e sensível na compreensão dessas articulações, e acredito que conseguirá operar mudanças importantes.

A idéia de vanguarda como expressão artística fora do mercado e reduto da verdade ainda tem sentido hoje?

O termo *vanguarda* me parece obsoleto. Nasceu no início do século 20 querendo, justamente, provocar uma ruptura nos cânones estabelecidos e abalar o *status quo*. As vanguardas produziram coisas belíssimas, de grande potência e grande coragem. Mas é um termo histórico e pertence àquela época. Eu não o usaria mais. Hoje é importante que a produção artística traga sempre elementos de pesquisa. Seja ela avançada ou tranqüila, desenfreada ou muito prudente. Não importa. Mas, se não há pesquisa, é inútil fazer as coisas.

Theodor Adorno, filósofo da Música Nova, considerava Schoenberg o músico do progresso e Stravinsky o do conservadorismo. Essa distinção ainda tem sentido?

Para mim nunca teve. Adorno foi um grandíssimo pensador, e todos lhe devemos alguma coisa. Foi a mente pensante da música que se produziu neste século. Mas era muito marcado filosófica e ideologicamente. Não tem sentido fazer um julgamento moral dos músicos, a não ser quando se trata de um nível baixo. Mas, entre Schoenberg e Stravinsky, dizer que um era o bem e ou-

Acima, durante ensaio, a primeira mulher de Berio, a soprano Cathy Berberian (morta em 1983). Ela foi a intérprete do empenho e das composições do maestro que buscavam a extrema "libertação da voz"; em 1964, ela gravou as *Folk Songs* – canções de tradição oral do mundo inteiro harmonizadas pelo compositor

FOTO ARQUIVOS PERRINE/GAMMA

O Diálogo de Calvino

O grande escritor descreve a gênese da ópera *Un Re in Ascolto*

Em fragmento de carta datada de 10 de dezembro de 1981 e publicada na coletânea *Berio* (org. Enzo Restagno, edit. E.D.T.), o escritor Italo Calvino simula o diálogo estabelecido com o compositor Luciano Berio a propósito da experiência da escuta, o qual dá origem ao libreto da ópera *Un Re in Ascolto*. A obra de Berio e Calvino estreou em 1984.

Eu, então: — Encontrei esta coisa do Roland Barthes ali na Enciclopédia e já te leio: "Ouvir é um fenômeno fisiológico, escutar é um ato psicológico — assim está escrito —, é possível definir as condições físicas da audição etc. com a acústica, a fisiologia da audição; o escutar, ao contrário, pode ser definido somente a partir do seu objeto, ou objetivo. São três tipos de escuta...". Ouça.

E você: — Formidável. O teatro, o lugar da audição, poderia representar ativamente o ato de escutar, conter a escuta em todas as suas formas...

Continuo a ler: — "No primeiro tipo a escuta se dirige aos indícios. Neste nível nada distingue o animal do homem, o lobo escuta a aproximação da presa, a lebre tem orelhas só para o latido dos cães, o apaixonado escuta o passo que se aproxima, reconhece os sinais que anunciam a chegada da pessoa amada (...)"

Uma voz de mulher canta uma ária. A cena é um labirinto. Figuras de homens tentam alcançar a mulher que canta e não conseguem. (...)

Eu: — O libreto poderia ser este, ouça.

Cena de *Un Re...*, 1991, Ópera Nacional de Paris

FOTO AKG, BERLIM

Um rei que aguça a orelha em um palácio deserto. Teme uma conspiração. Aguça os ouvidos aos passos das sentinelas, aos toques da trombeta... Cada ruído insólito poderia ser a ameaça dos inimigos...

O Rei: — Um rei está habituado a escutar com os ouvidos dos outros... Quando deve usar as próprias orelhas colhendo os ecos do palácio-orelha nada o assegura...

Coro: — Os fatos são sutis como sopros... podem se insinuar se infiltrar se encaminhar... sussurros, sibilos, indiscrições, indícios...

Eu: — O rei confidencia somente com seu velho escudeiro que é surdo. (...)

Montagem no Teatro alla Scala de Milão (1992) da ópera *La Vera Storia*, composta por Berio com libreto de Italo Calvino: um autor apaixonado por óperas

FOTO ARQUIVO TEATRO ALLA SCALA, MILÃO/LELLI & MASOTTI

tro o mal não faz sentido. Faltava-lhe perspectiva – estranhamente para alguém como ele, com cabeça tão ampla e fascinante – que lhe possibilitasse ver a história de modo complementar. Stravinsky e Schoenberg são complementares. Duas faces diversas de uma realidade muito complexa, ambos de grande valor e grande interesse. Não são opostos. E Adorno ignorou o que estava fora do pensamento germânico: um grande músico como Bartók, por exemplo, um compositor que se preocupava em conjugar a música de tradição oral, música dos camponeses, com formas quase beethovenianas. Uma relação dramática com a dimensão popular que passava a ser muito trabalhada e muito culta.

Talvez o considerasse de mau gosto?

Não. Ignorava. Não entrava nas suas categorias mentais de apreciação. Ainda assim, todos temos de ser gratos a Adorno.

A célebre série de *Folk Songs* que Cathy Berberian cantou é livre recriação?

Duas delas eu escrevi quando era garoto e fiz passar por canções populares. As outras são transcrições de disco, canções que ouvi ou li, recolhidas por outras pessoas. Mas foram todas transcritas de maneira um pouco diferente da habitual. Procurei trazer à tona as raízes dessas canções populares. A raiz histórica, ambiental e musical. Eram melodias, canções para cantar, acompanhadas por poucos instrumentos que deviam evocar o mundo onde as canções tinham nascido, o mundo que as tinha gerado. Há sicilianas, americanas, do Azerbaijão, um pouco de tudo. Mas brasileiras não. Uma pena, porque a música brasileira é muito bonita.

O sr. conhece bem o país?

Fiz duas, três viagens ao Brasil, e foi sempre muito bonito. Sobretudo a primeira vez, quando estava lendo *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss. Me deixei guiar por esse grande livro que, além de fazer uma análise interessante do país, é também grande literatura. Eu queria ir ao Mato Grosso e à Amazônia, mas nunca tive tempo. Estive sobretudo no Rio. Minha filha mais velha, do meu casamento com Cathy Berberian, teve dois casamentos brasileiros e três filhos. Hoje vive em Los Angeles, mas viveu longamente no Brasil e fala português com perfeição.

O crítico e historiador Massimo Mila diz que sua música tem um lado de pessimismo expressionista vienense e outro de ironia, leveza e alegria stravinskiana. O sr. se reconhece nessa definição?

No pessimismo vienense realmente não. Mas na consciência da Segunda Escola de Viena, sim. Foi o que municiou toda a minha geração com ferramentas de trabalho. Não só no aspecto criativo como também no analítico. Estudando Webern, Berg e também Schoenberg, aprendemos a nos aproximar da grande música do passado com olhos diferentes, mais agudos, mais penetrantes.

Em que medida os mestres italianos incidem na sua formação?

Minha formação italiana tem a ver sobretudo com a minha família. Meu pai e meu avô eram músicos. Depois, freqüentei o Conservatório de Milão, que na época tinha magníficos professores. Aprendi muito sobre a profissão com Giorgio Federico Ghedini. Era um pouco fechado para a música moderna e contemporânea, mas tinha incrível capacidade técnica e era grande professor de composição.

O sr. também foi aluno de Luigi Dallapiccola?

Passei quatro semanas com ele nos Estados Unidos, em Tanglewood. Foi uma figura fundamental para a Itália, mas não era um grande professor. Quando fiz os cursos com ele, já estava formado. Passávamos as noites juntos, e eu o ajudava a corrigir os rascunhos dos seus trabalhos.

O sr. ainda ensina?

Não ensino desde 1972. Ensinei durante anos na Julliard School de Nova York, mas já não tenho tempo.

Que importância tiveram para a experimentação os célebres cursos de verão em Darmstadt?

Foram importantes porque nos encontrávamos e formávamos um grupo em que havia uma espécie de identidade, unanimidade na maneira de pensar: Stockhausen, Boulez, Maderna e tantos outros.

Sua colaboração com Boulez prosseguiu no IRCAM?

Sim. E ainda permanecemos em contacto. Somos muito amigos. Assim como era Bruno Maderna, que infelizmente morreu. Também Henri Pousseur, que de certa forma se aposentou. Eram as pessoas mais próximas de mim.

O IRCAM ainda mantém o perfil de centro de pesquisas sonoras?

Hoje foi transformado em importante instituição educativa freqüentada por muitos jovens que vão lá para aprender. Antes, era um centro de produção, dedicado sobretudo à obra de Boulez. Agora funciona sobretudo para educação de alto nível.

O sr. também é amigo do arquiteto Renzo Piano, autor do projeto do novo auditório de Santa Cecília que com freqüência fala da importância para ele do encontro entre a mais material das artes, a arquitetura, e a mais imaterial, a música.

Mas a música, quando é bela, quando significa realmente algo, é uma arte pragmática. Algo que se concretiza. A música é uma arquitetura de sons. Acho que no plano do pensamento há analogias bastante evidentes.

Qual é a sua relação com a literatura e o teatro, que produziu cantatas, óperas, com autores como e. e. cummings, Italo Calvino, Edoardo Sanguinetti?

Todos estiveram presentes de um modo complexo, impossível simplificar. Além de tudo, são todos amigos.

Há ainda o balé com Petrarca: outra relação especial?

Sim, é um amigo de outros tempos. ■

O compositor: viagens ao Brasil guiadas pela leitura de *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss

Grandeza Romana

Novo projeto arquitetônico da Academia é o maior da Europa

A menos de 2 km da Piazza del Popolo, em Roma, o novo auditório da Academia de Santa Cecília, está destinado a ser o maior complexo artístico do gênero na Europa. Com inauguração adiada em razão de uma antiga *villa* romana encontrada durante as escavações, o projeto é do arquiteto Renzo Piano, amigo do maestro Luciano Berio desde os tempos da construção do IRCAM em Paris, adjacente ao Centro Georges Pompidou (Beaubourg), dois projetos de sua autoria. O complexo, que fica na Viale Pietro di Coubertin, 30, terá uma grande sala de concertos com 2,7 mil lugares, uma sala média destinada a concertos e espetáculos multimídia com 1,2 mil lugares, um teatro de 750 lugares e uma arena de 3,2 mil lugares para espetáculos ao ar livre. A área deve comportar ainda uma biblioteca e uma audioteca, laboratórios de pesquisa musical e multimídia, espaços para exposições, livrarias, além de cafés e restaurantes, situados em um jardim suspenso de três hectares. — EB

O século de Verdi

Nos cem anos de sua morte, o compositor que fundou uma dramaturgia operística é celebrado na Itália. Por Jorge Coli

"Verdi è morto!", ouve-se no início do filme Novecento, de Bernardo Bertolucci, um acontecimento que marcava o início do novo século. Não só porque o diretor é conterrâneo de Giuseppe Verdi – nasceu como ele nos arredores de Parma, naquela mesma enevoada planície do rio Pó onde se passa o filme –, mas também porque, "para um italiano, falar de Verdi é como falar do pai", na definição de Massimo Mila, historiador e autor de uma biografia do compositor.

Na Itália, a celebração do centenário da morte de Verdi (1813-1901) reflete esse clima com a concentração de homenagens na cidade que o viu nascer e em Milão, onde ele morreu. A programação, na verdade, começou no dia 17 de novembro de 2000 no Teatro alla Scala em Milão, quando o maestro Riccardo Muti regeu um concerto antológico percorrendo a obra de Verdi. Na mesma data foi inaugurada no Palazzo Reale, em Parma, a exposição Giuseppe Verdi, o Homem, a Obra e o Mito, com curadoria e montagem assinadas por Pierluigi Pizzi, um dos mais celebrados encenadores das obras de Verdi. No dia 27 de janeiro, dia de sua morte, a Messa da Requiem será executada na Catedral de Parma, que será a principal das muitas apresentações em todo o país.

Também vários lugares da vida do compositor foram restaurados: o asilo de velhos financiado por ele em Milão ("Minha obra mais bela", dizia); a casa onde nasceu, em Busseto; a Igreja de São Miguel, onde foi batizado; a casa de Sant'Agata, construída por ele entre 1849 e 1851. Esta

A ópera *Um Baile de Máscaras*, com direção e cenário de Richard Jones e Antony McDonald, apresentada em 1999 no Festival de Bregenz, na Áustria

FOTO BREGENZER FESTPIELE GMBH

Ao lado, o compositor, que proclamava com orgulho sua "ignorância" diante das sofisticações dos eruditos da época. No alto, sua casa de Sant'Agata, um dos poucos luxos a que se permitiu e, acima, pintura da soprano Giuseppina Strepponi, com quem Verdi se casou

última conserva intactos os ambientes onde ele compôs e viveu até o fim da vida e é considerada visita fundamental para quem quer entender realmente a obra de Verdi. — **Elisa Byington, de Roma**

A seguir, **Jorge Coli** *analisa a renovação que a música e a dramaturgia de Giuseppe Verdi significaram para a ópera.*

Rossini, Verdi, Wagner — santíssima trindade: por meio da música, eles instauraram mundos dentro do mundo, inventaram modos novos de perceber o homem e seu destino, num conjunto de obras cuja envergadura os põe no topo. Nesse sentido, sem dúvida, são os maiores.

Entre Rossini e Verdi, existem Bellini, Donizetti e alguns outros que andam ressurgindo, hoje, nos teatros, como Mercadante e esse maravilhoso Carlo Evaristo Soliva. Eles foram os promotores de um evidente processo de renovação. O jovem Verdi herdou, assim, tradições dramáticas e musicais que, então, se atualizavam sem cessar. Entre nessas correntes, dirigindo-as para uma nova inflexão teatral. Embebe-se nas características fundamentais dessas tradições, movidas pela melodia, enquanto força expressiva, e pelo ritmo obsessivo, enquanto concentrador e dilatador de *pathos*. Mas acrescenta a elas um poder violento, capaz de suscitar paixões, um sentido nunca visto da unidade, do tropismo implacável, da coesão. Ao seu modo, como Wagner — de quem era contemporâneo exato, ambos nascidos em 1813 —, faz a ópera tornar-se o meio para instaurar uma dramaturgia revigorada, profunda e original.

Verdi era de origem camponesa e não gostava de viajar. Retornou sempre à província de Parma, lugar de suas raízes, onde terminou por comprar uma bela propriedade rural, sua amada Sant'Agata. A casa em que nasceu ainda existe, em Roncole, muito modesta, como há ainda, na igrejinha local, o harmônio no qual ele começou a se exercitar.

O período no qual viveu era um tempo em que alguns artistas proclamavam, com orgulho, sua "ignorância", seu caráter "popular". Como o pintor francês Gustave Courbet, Verdi odiava as sofisticações pretensiosas de eruditos e críticos da moda: ambos, o pintor e o músico, afirmavam sua rudeza intelectual como uma garantia de verdade criadora. Verdi foi recusado pelo Conservatório de Milão, e é fácil rir desse erro monumental cometido pelos doutos daquela escola. Mas é fato que ele, já numa idade avançada, demonstrava uma técnica pianística insuficiente. Teve de aperfeiçoar-se com professores particulares. Sua formação foi, em grande parte, autodidata, e seu modo de compor possui um sentido "pragmático" que não abandona nunca a concatenação dos efeitos e não cede à tentação de exibir ciência compositiva. O final de sua última ópera — *Falstaff*, em 1893, portanto o final de uma longuíssima carreira e de uma abundante produção — é, pela primeira vez, uma fuga. O compositor ironizava, mostrando a língua para as regras de escola. O texto cantado sobre essa fuga começa por: "Tudo no mundo é burla".

Verdi carrega consigo certezas das quais não abdica. Pouco importam a recusa do conservatório, o fracasso de *Un Giorno di Regno*, sua segunda ópera. Ele tem a convicção daquilo que quer, intui com clareza os caminhos a seguir. Sabe que deve satisfazer um público, e isso é mesmo um elemento genético de fecundação para sua arte. Mas, se Verdi não coloca suas obras acima do público, ele as coloca acima de si mesmo. Há algo do artesão aqui. Aquilo que produz deve ser como um esplêndido objeto, cuja sedução vem, justamente, de forças por assim dizer "objetivadas". Nesse ponto, ele distancia-se do artista inventado pelo Romantismo, aquele que concebe a obra como uma secreção de algo superior a ela, ou seja, seu próprio gênio. Isso se combina também com seu horror às honrarias, às cerimônias públicas, a quaisquer formas de exibicionismo pessoal ou do culto de si mesmo. São os antípodas de Wagner. Seu célebre mau humor, sua intrínseca generosidade, sua recusa em considerar-se humanamente superior a quem quer que fosse revelam-se traços coerentes. Suas raízes camponesas o fazem severo com os gastos pessoais. Mas investe grandes somas para a construção da Casa di Riposo per Musicisti, em Milão. O arquiteto Camillo Boito, irmão do poeta que seria o grande parceiro de Verdi em *Otello* e *Falstaff*, é o autor do edifício delicadamente neogótico. Verdi, ao morrer, deixou todos os seus direitos autorais para essa casa de repouso, para que ela pudesse abrigar, de maneira digna, velhos músicos sem recursos. Os restos mortais do compositor encontram-se ali, numa cripta. Verdi repousa em companhia de "colegas", homens e mulheres que, mesmo modestamente, consagraram também a vida para a arte da música.

Esse artesão escondido por trás de sua obra acredita porém nas exigências da inspiração, concebida como o despertar de forças intuitivas poderosas, destinadas a guiar o ato criador. Ele combina aquilo que poderia parecer um paradoxo: o artesanato submetido ao público — isto é, a obra — se vê investido da vibração das energias que os românticos souberam desencadear.

A palavra *energia* possui uma significação essencial na música de Verdi. O compositor opera pelo primado da intensidade energética. Para tanto, acima de tudo, possui o sentido da economia e do essencial. Nada deve ser esparramado, desperdiçado; tudo deve possuir um vetor necessário, do qual cada elemento da obra depende e ao qual se submete. Verdi estreita os seus fluxos para obter maior densidade —

Acima, montagem de 1996 de *Il Trovatore* com cenografia e figurino cubista da Deustch Opera de Reims (1996). A ópera compõe com *La Traviata* e *Rigoletto* (ao lado) a trilogia em que o drama individual atinge o apogeu e com a qual Verdi conquistou os teatros do mundo todo

Acima, capa da edição alemã da partitura de *Aida*; ao lado, cena da ópera encenada por Elijah Moshinsky (Covent Garden, Londres, 1994)

FOTO ROBBIE JACK (LONDON)

como os rios que, ao canalizarem-se numa garganta, adquirem ímpetos intensos. Dessa maneira, se o compositor emprega as formas tradicionais na ópera – árias, duetos, recitativos, etc. –, é apenas na medida em que elas acionam suas intenções dramáticas. Tais intenções se desenvolvem num encadeamento inexorável. O núcleo é sempre formado por situações fortes, muitas vezes, até brutais.

Essa nervura principal é alimentada não por uma progressão que amplia aos poucos seus estados paroxísticos, como tão freqüentemente acontece na música de Wagner. Ao contrário, Verdi exacerba as faculdades sensíveis do ouvinte pela seqüência de situações contrastadas: violência, paixão, lamentos sucedem-se com rapidez fulminante, banhados em conflitos. A obra de Verdi desencadeia pulsões que se precipitam. Os inícios de suas óperas são, o mais das vezes, fulminantes: é o caso, literal, de *Otello*, com os raios e trovões de uma assustadora tempestade. O tempo que Wagner toma para desenrolar um prelúdio lento, extático, como o de *Tristão e Isolda*, é pouco mais ou menos o tempo que Verdi emprega para todo o primeiro quadro de *Rigoletto*, fazendo jorrar, de cambulhada, um flerte cínico, um complô, uma cena patética com um pai desonrado, concluindo-se por uma terrível maldição, além de outras coisinhas menores que ocorrem em percurso.

Verdi espera que esses efeitos abalem os nervos dos ouvinte ao produzirem choques sucessivos. Habitados por um lirismo veemente, os seres adquirem uma carga humana que se torna vertiginosamente profunda, porque confrontada, a cada vez, com uma experiência extrema. Em suas primeiras óperas, tudo isso se concentra nos personagens, na progressão implacável de seus infortúnios. É um afunilamento. Depois, em sua maturidade, o quadro se alarga, e uma dimensão histórica mais ampla serve de cenário ao conjunto: Verdi não é insensível às concepções do *grand opéra* francês. Mas, mesmo aqui, mesmo nos triunfos de Aida, ou no auto-de-fé do D. Carlo, a coerência arrebatada e essencial de cada personagem afirma-se. Além disso, a construção dos heróis verdianos é feita de ópera em ópera, por retornos que acentuam a complexidade de cada um e, ao mesmo tempo, indicam uma espécie de grande matriz primordial cuja descoberta se faz *a posteriori*. Por exemplo, o tema obsessivo da mão paterna, no universo verdiano, possui coerência e unidade, reforçadas pela perspectiva dramática em que se inserem Rigoletto, Filipe 2º, Boccanegra, entre muitos outros.

Desde 1842, com *Nabucco*, a ópera italiana se via transformada pela força incisiva de Verdi. Ela estava ligada aos acontecimentos políticos e anunciava os vínculos do compositor com o Risorgimento, movimento que se opunha aos ocupantes estrangeiros da península e buscava a unidade do país. Sua obra surgia militante, e seus corais vibravam nas batalhas, cantados pelos patriotas. Para evitar a censura, aparecia pichado nas paredes "Viva Verdi": todos sabiam que se tratava de "Vittorio Emmanuele Re d'Italia", uma sigla referindo-se ao rei do futuro país unido.

Desse primeiro período, algumas óperas sempre se mantiveram no repertório dos teatros: *Nabucco*, *Ernani*, *Macbeth*. As mais esquecidas são, elas também, poderosas e complexas: *Attila* é um excelente exemplo, em que, no final, não se sabe mais quem são os bons, quem os maus, entre os amigos e inimigos.

Durante uma boa parte do século 20, um certo gosto pretensamente intelectual e sofisticado nutria desconfiança pela música de Verdi, sobretudo por aquela de seu período inicial. A modernidade chique não perdoava ao autor de *Falstaff* e de *Otello* as "banalidades" da *Traviata* ou do *Rigoletto*. No melhor dos casos, os críticos buscavam desculpas: o compositor não atingira a maturidade e cedia a compromissos com um sistema comercial que explorava a ópera da maneira mais rentável. Felizmente, diziam, Verdi encontrara seu gênio na velhice, e sua imensa celebridade, em fim de carreira, permitira-lhe a verdadeira liberdade da criação artística.

Ele próprio, o grande músico, referia-se a certo período de sua trajetória como os "*anni di galera*", quando era obrigado a escrever, para sua subsistência, sob a pressão de empresários. Oferecia assim uma caução a essas concepções seletivas. No entanto, agora que todas as suas óperas, mesmo as mais esquecidas – como *Alzira*, *Atilla*, *I Masnadieri*, *I Due Foscari*, para citar algumas ao acaso –, voltaram plenamente ao repertório, é uma soberba unidade em evolução que se revela.

Nos primeiros dez anos de carreira, Verdi tornou-se célebre sobretudo na Itália. Conquistou os teatros do mundo todo a partir da trilogia composta entre 1851 e 1853: *Rigoletto*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, onde o drama individual atinge seu apogeu. Depois, aos poucos, a história coletiva insere-se, intrincada com as singularidades humanas. No final, o sucesso que Wagner adquire cada vez mais nos meios musicais italianos suscita respostas originais: *Otello* e *Falstaff*, extraordinárias óperas, produtos de uma velhice fecunda. Quando termina *Falstaff*, composição de modernidade *sui generis*, que exala juventude, Verdi tem 80 anos. ■

Ilustração da ópera *Rigoletto* publicada em um jornal parisiense (acima)

O Que e Quando

Exposição *Giuseppe Verdi, o Homem, a Obra e o Mito*. Até 25 de fevereiro (terça a domingo, das 9h30 às 18h30; quintas, até as 22h30): Palazzo Reale, Parma

Exposição *Giuseppe Verdi e a Cultura Européia do Século 19*. De 14 de março a 31 de maio. Palazzo Ducale di Colorno, Parma

Exposição de documentos audiovisuais. De 24 de janeiro a 18 de fevereiro: Palazzo Cusani – Centro Audiovisual e Multimídia, Parma, Itália. De 1º de março a 20 de março: Louvre, Paris

Temporada no Teatro alla Scala de Milão. Mais informações no site www.teatroallascala.org

Messa da Requiem na Catedral de Parma, dia 27 de janeiro

A programação completa das comemorações do centenário da morte de Giuseppe Verdi pode ser conferida no site www.giuseppeverdi.org

A Técnica Transformada em Paixão

O desafio dos intérpretes de uma obra exigente. Por Cláudia Riccitelli

Numa literatura cheia de personagens desafiadores sob todos os pontos de vista, especialmente nas exigências vocais, interpretar Verdi é buscar o perfeito equilíbrio entre técnica e paixão. Um bom exemplo é o papel de Violetta, na ópera *La Traviata*, que exige tudo do registro de soprano lírica: coloraturas vertiginosas no 1º ato; doçura, resistência e volume vocal no 2º ato; pianíssimos perfeitos e graves mais que audíveis no 3º ato. Tudo isso para delinear uma personagem que vai da alegria frenética ao delírio febril causado pela doença devastadora.

Como esquecer a interpretação que Maria Callas deu a essa personagem sob a direção de Luchino Visconti, atribuindo à cena da morte de Violetta, com apenas um fio de voz, uma dimensão nunca vista antes? Ou, ainda, da *Sempre Libera* (cabaleta da grande ária de Violetta no 1º ato) de técnica assombrosa de uma Magda Olivero, que deve ter feito muitas sopranos jogar sua partitura de *La Traviata* pela janela? Mas a mais humana de todas as Violettas continua sendo a de Ileana Cotrubas, sob regência inspirada de Carlos Kleiber, com elenco que incluía Plácido Domingo nos seus melhores anos, mais Sherril Milnes como Germont pai.

Falar de heroínas verdianas e não falar de Leontyne Price, contudo, é ignorar uma das maiores contribuições vocais à obra de Verdi. Price é a Aida por definição, na cor da pele e na cor da voz. Sua Leonora em *Il Trovatore* arranca lágrimas de pedra pela pureza da emissão vocal e nobreza da interpretação. Ainda sobre *Aida*, lembremos o magistral Radamés de Luciano Pavarotti, que volta neste mês aos palcos do Metropolitan Opera House de Nova York para retomar esse que foi um dos seus maiores papéis. Como será agora, depois de tantos anos, é uma incógnita.

Também inesquecível é a Lady Macbeth de Leonie Rysanek. A força da intérprete se uniu a uma refinada técnica para fazer um retrato impressionante da personagem feminina (talvez) mais desafiadora de Verdi. Já em *Rigoletto*, nossa querida Bidu Sayão é tudo o que se pode esperar de uma Gilda. Doçura, pureza e humildade entregues com voz cristalina e clara. Fica melhor ainda quando acompanhada de um Rigoletto de exceção como o de Leonard Warren. Quem escutou o barítono brasileiro Fernando Teixeira interpretando o mesmo papel diz que ele não ficava atrás.

Em *Otello*, o destaque fica para Jon Vickers, que, dono de uma das mais potentes vozes do cenário lírico mundial de todos os tempos, possuía ainda o timbre heróico que tanto desejamos ouvir nesse personagem. Depois do filme de Franco Zeffirelli, no entanto, fica difícil para as novas gerações imaginar um Otelo mais completo do que Plácido Domingo e uma Desdêmona mais doce do que Katia Ricciarelli.

Ao lado, de cima para baixo, Maria Callas (Violetta), Leontyne Price (Aida) e Katia Ricciarelli (Desdêmona): personagens completos

Salada light®

O Rock in Rio 3 conta com a variedade de gêneros e com o marketing pacifista para fazer "um mundo melhor" sem ter prejuízo

Por Pepe Escobar

FOTOS DIVULGAÇÃO

Com um investimento recorde de US$ 30 milhões e de volta ao lugar original de sua primeira edição, a Cidade do Rock, em Jacarepaguá, o Rock in Rio 3 assume que tem a salada de gêneros como vocação. "A idéia é ser plural mesmo", diz o realizador do festival, o publicitário Roberto Medina. "O rock, na verdade, é uma bandeira comportamental, uma atitude, e não um estilo de música. Desde o primeiro, em 1985, a nossa proposta foi atender a todas as tribos." Ao todo, serão cerca de 150 atrações em sete noites (12 a 14 e 18 a 21 deste mês), divididas entre o Palco Mundo, o principal, e as chamadas tendas temáticas: Raízes, Brasil e a Rock in Rio Eletro (confira o melhor da programação das tendas na seção Agenda, página 70).

No Palco Mundo, até a tribo teen terá a sua vez, na noite de, entre outros, N'Sync, Britney Spears e Sandy & Júnior. Medina lista as demais noites e algumas de suas principais atrações: a "cabeça", com REM, Foo Fighters e Beck; a "heavy metal", com o Iron Maiden e Sepultura; a "hard rock", cuja maior atração será o Guns N'Roses; e a "pop rock" do Red Hot Chili Peppers, encerrando o festival. Dia 20, Neil Young é a grande estrela de uma programação que tem ainda Sherryl Crow e Dave Matthews Band, mais os brasileiros Kid Abelha, Elba & Zé Ramalho e Engenheiros do Hawaii.

A variedade no palco não é único chamariz do Rock in Rio 3, que aposta no marketing do idealismo social e pacifista. "O déficit social do Brasil não será resolvido por governo algum. Quero mobilizar as pessoas para que as discussões comecem, e não acabem, no Rock in Rio 3", diz Medina, que está destinando cerca R$ 3 milhões (5% do investimento) ao Movimento Viva Rio. Para tanto — e para não repetir o prejuízo de 1985 —, o Rock in Rio conta com o patrocínio pesado da América Online, que investiu dois terços do dinheiro. O restante será bancado pelas empresas

Na página oposta, Britney Spears (à esquerda) lidera a noite dedicada aos teens, enquanto Axl Rose (à direita) dá sua contribuição *hard rock* para um festival com raras atrações boas, como Beck (acima, à esquerda) e Neil Young (à direita)

"Lost in a Roman/ wilderness of pain/ and all the children are insane"
(Perdido numa imensidão romana de dor/ e todas as crianças estão loucas)
(Jim Morrison, *The End*, Los Angeles,1967)

"Vida rica, alegria, vaidade é a banda podre da cidade burguesia maleriada, cheia de querer como apresentadora de TV"
(N Dee Naldinho, *A Elite*, Diadema, 2000)

Acima, James Taylor, que se apresenta na primeira noite do Rock in Rio 3 para fazer um *revival* da primeira edição do festival. Ao lado, o Red Hot Chili Peppers, que fecha a maratona no dia 21

que terão produtos oficiais do festival. São esperadas 150 mil pessoas por dia, metade delas de fora do Rio de Janeiro. Além disso, o festival será transmitido pela televisão para outros países, com estimados 1 bilhão de telespectadores.
– **Aydano André Motta**

A seguir, **Pepe Escobar** analisa o sentido do eclético festival de US$ 30 milhões.

Oops, I did it again. Este é o título de uma das bombas de nêutron musicais de Britney Spears, a Lolita digital-pop de Kentwood, Louisiana. Britney já vendeu mais de 50 milhões de álbuns e singles. Uma noite na cama com Britney já vale US$ 5 milhões – oferecidos por um empresário americano. Oops, e lá vai ela de novo, na boca de sherpas no Nepal, ex-Khmer Rouge no Camboja, rameiras eslovacas no Red Light de Amsterdã e domésticas da Baixada Fluminense.

Oops: Britney fez e faz de novo, e, oops, Roberto Medina também fez e faz de novo: em mais um enésimo retorno dos mortos-vivos, o Rock in Rio está de volta ao verão tropical. Os sete dias do Rock in Rio 3 – que tem como subtítulo, sem legendas, *Por um Mundo Melhor* – vêm embalados como uma apoteose do pacifismo light. Hipérboles são de rigor: é "o maior show de música da Terra" (*sic*). Às 19h de 12 de janeiro, após uma versão de *Imagine* que fará John Lennon ressuscitar da tumba aos 60 anos, "TVs e rádios de todo o país silenciarão por 3 minutos" (*sic*). A organização se propõe a doar 5% do investimento para projetos educacionais do Movimento Viva Rio e da Unesco.

Tanta boa vontade tem um preço: R$ 35 por noite. Isso significa que quem quiser usufruir as sete noites deverá desembolsar uma quantia muito além do "novo" salário mínimo modelo 2001. E não poderá levar sua máquina fotográfica, porque todo o conteúdo da chamada Cidade do Rock tem copyright. Mesmo assim, a organização espera mais de 1 milhão de espectadores-consumidores, a metade de fora do Rio. Em termos de custo-benefício, é improvável que a garotada de Toulouse e Yokohama troque Bali ou Koh Samui por um charter à América do Sul.

O primeiro Rock in Rio (1985) foi um *remake* tropical tardio do espírito de Woodstock (1969). Perdeu uma chuva de dinheiro. O segundo (1991) foi um *pasticcio* no Maracanã. Não perdeu, mas também não ganhou dinheiro. O terceiro é um magma corporativo cujas implacáveis planilhas só permitem um lucro milionário.

O Rock in Rio 3, por um capricho da geopolítica, vai coincidir com o início de uma nova era – capitaneada por um terno oco com botas de cowboy: George W. Bush. Ao mesmo tempo, pode ser visto como um adeus aos anos loucos de Bill Clinton, e ao espírito dos anos 60. Clinton, o bebê de ouro do *baby boom*, não poderia ser mais anos 60: universitário de elite, anti-Guerra do Vietnã, inalador de maconha, amigo de gays e minorias variadas e, depois, direcionado do *comme il faut* pela *dominatrix* Hillary. Clinton só poderia irritar o sistema, ou seja, os republicanos: ganhava todas as garotas, todos os *blow jobs*, e ganhou até a liderança do *mundo livre* – duas vezes.

A troca de SuperBill pelo esquálido mini-Bush – campeão mundial da pena de morte –, coincide com o

Onde e Quando

Rock in Rio, Por um Mundo Melhor. **Cidade do Rock, Jacarepaguá. De 12 a 14 e de 18 a 21 de janeiro. R$ 35 por noite. Mais informações e venda de ingressos no site www.rockinrio.com.br**

apogeu do sistema e sua visão de mundo corporativa. Nada mais natural que dois terços do patrocínio do Rock in Rio sejam da AOL, o tubarão on line que devorou o império Time-Warner. A AOL quebrou a cara ao entrar no Brasil, que tratou de "América Latina". Agora, elucidada sobre nuances *cucarachas*, e via som, paz e amor, a AOL pode vender sua nova cara, "divertida e ligada" (*sic*), com investimento irrisório para o retorno em termos de imagem de marca.

A pergunta de US$ 30 milhões é para que serve um festival de rock na era digital. Um invólucro de promoção de shopping center e um menu pseudo-eclético são de rigor há anos na indústria. Pseudo-ecletismo, no entanto, não funciona mais, vítima da fragmentação das tribos: na Europa e América, quem quer dançar drum'n'bass jamais vai pagar por um festival com Iron Maiden e Britney Spears. Mas a paranóia suprema de um megaevento corporativo é manter a mais absoluta despolitização. Portanto, pacifismo light pode. Convidar o rap de periferia de São Paulo ou do interior – a única crítica contundente da guerra civil *made in Brazil* – não pode.

Houve uma época em que a atitude do rock espelhava-se à perfeição em bandos de heróis proletários que tocavam pesado, se divertiam ainda mais pesado e seguiam os comandos de delinqüentes como Iggy Pop ou o MC5, de Detroit: para eles, raspando o fundo do barril, rock'n'roll era sinônimo de revolução.

Não há a menor sombra de revolução na careca de James Taylor, nos slogans politicamente corretos do REM, nos esgares de periferia de Manchester do Oasis, nos berros a ar condicionado de Axl Rose, nas dancinhas da lolita Britney, nas britadeiras do Iron Maiden ou nas tatuagens do Red Hot Chili Peppers. No Rock in Rio, quem quiser voltar às "raízes" pelo menos poderá se refugiar nas tendas homônimas, com sons de Mali, Irã ou Madagascar. E quem quiser suar seu êxtase pelo menos poderá se arriscar, com resultados duvidosos, em noites house, trance, techno ou drum'n'bass.

Esta linha de processamento de garotada que é o Rock in Rio 3 está perfeitamente inserida em um sistema que enfia goela abaixo do consumidor "conceito" em vez de compreensão, detalhes inócuos em vez de insight, e *hype* em vez de verdades. George Orwell errou. A tela está sempre ligada, é verdade, mas a mensagem de Big Brother não vem do governo: é corporativa, empacotada por produtores, jornalistas e marqueteiros.

Entertainment corporativo – esta contradição em termos – é incapaz de vender idealismo: só se for idealismo de marca. A vontade do Rock in Rio 3 em vender uma auto-imagem de um Brasil idealista é uma sonora ilusão. É fato que temos um fabuloso capital nacional de inocência – capaz de se desmultiplicar em muita energia. Esse capital poderá a longo prazo permitir sonhos e mudanças pacíficas – mesmo dentro de nós mesmos.

O truque é perceber como o Brasil pode se tornar mais sábio em relação ao mundo sem se tornar mais cínico, como se olhar com mais honestidade sem perder sua fé no futuro. Mas a resposta, como dizia Bob Dylan, está soprando ao vento. E não oferecida por um gigante corporativo – brilhando como o anel no umbigo da lolita Britney Spears. ■

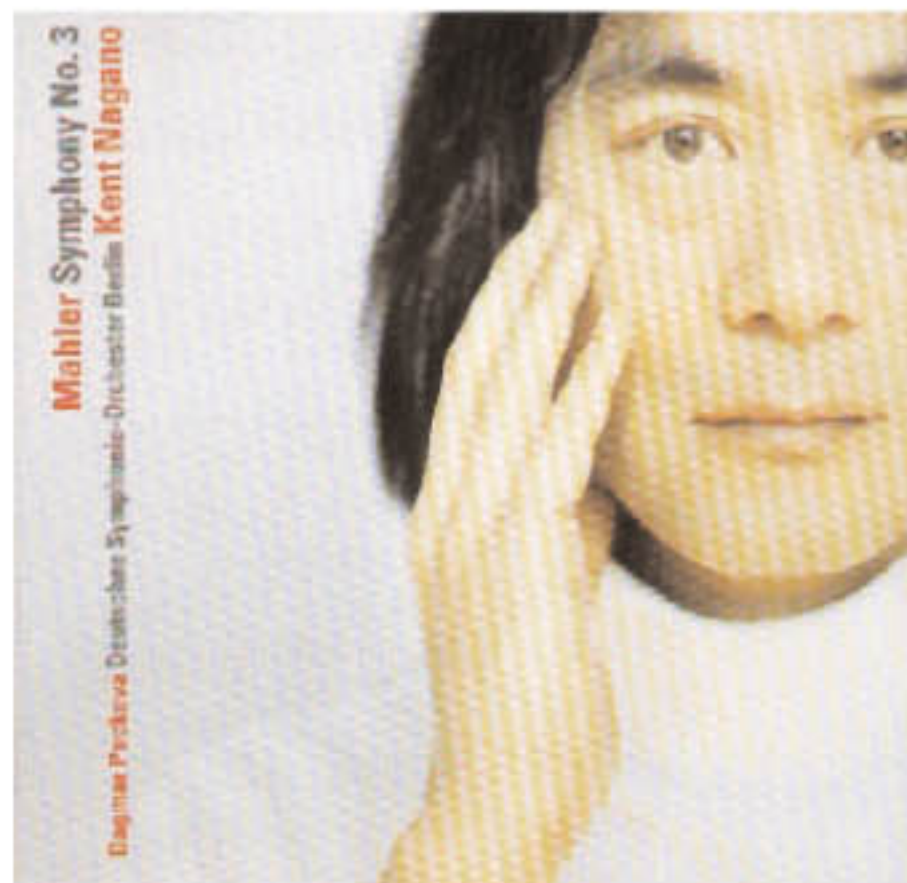
Dave Matthews Band (acima) e, no alto, da esquerda para a direita, Oasis, Sherryl Crow e REM, que estarão no Palco Mundo, o principal do festival

As Esperanças

Beck, Pavilhão 9 e Neil Young oferecem três possibilidades de redenção

O Palco Mundo promete variados círculos do inferno dantesco. Para quem não abandonou toda esperança, há três possibilidades de uma mínima redenção: Beck (no sábado, 13), um carrossel pós-tudo que desconstrói todo o pop e rock das últimas três décadas; Pavilhão 9 (na sexta, 19), rap brasileiro com ressonância garantida no Bronx ou em Gaza; e Neil Young (no sábado, 20), um dos únicos sobreviventes guerrilheiros do rock. A tenda Rock in Rio Eletro, que reunirá 23 DJs, terá noites de trance, hip-hop, techno, drum'n'bass, mix e house. Mas os melhores DJs internacionais *não* vêm ao festival, e quem quiser dançar o drum'n'bass de Marky terá mais chances do que em uma tenda. Recomenda-se, portanto, paz de espírito com a programação de world music na tenda Raízes. – PE

Assim falou Mahler

O mais longo cânone sinfônico do compositor austríaco é reinterpretado por Kent Nagano

Interpretação nova, belíssima e inconfundível da longa *Terceira Sinfonia, em ré menor*, de Gustav Mahler, para voz feminina e dois coros, é o que oferece este CD com uma gravação ao vivo do maestro nipo-americano Kent Nagano à frente da Orquestra Sinfônica Alemã de Berlim (ex-Rádio de Berlim). O presente registro, quase iconoclasta, equivale a um sopro de ar fresco nesta grandiosa obra canônica, dissipando a crosta museológica sobre ela criada por outros destacados regentes do século 20. Trata-se, talvez, de uma interpretação paralela às que Simon Rattle vem fazendo da obra de Mahler – se for levado em conta apenas o que Nagano traz de renovação. A marca sempre pessoal desse jovem regente, entretanto, propõe perspectivas genuinamente novas. Aqui, um Mahler com fôlego diferente aparece nas articulações angulosas do primeiro dos seis movimentos – talvez o de leitura mais bem-sucedida –, ainda que a atitude consistente e fundamentada do maestro esteja presente igualmente nos demais. No quarto movimento, o bonito timbre da meio-soprano tcheca Dagmar Pecková, que canta aforismos do poema *O Mensch! Gib Acht!*, extraído do final de *Assim Falou Zaratustra*, do filósofo Friedrich Nietzsche, é um dos pontos altos desta performance, capaz de enriquecer conhecimentos prévios a respeito do compositor. – LUIS S. KRAUSZ • ***Mahler* – *Symphony no. 3*, Kent Nagano (Teldec)**

Maestro e cantora: sem crosta museológica

O pai da invenção

O rigor formalista e o atonalismo estrito de Arrigo Barnabé – que adaptou acordes dissonantes e linhas serialistas do método dodecafônico a padrões rítmicos e estruturais repetitivos da música popular – não encontram paralelo na história da música brasileira e mundial antes ou depois dele. Equívoco compará-lo a Frank Zappa & The Mothers of Invention. Um dos dez discos de 1984 segundo a revista *Jazz Hot*, este remaster recupera criações crossover até hoje não superadas em engenhosidade, além de canções superlativas nos saltos melódicos. – REGINA PORTO • ***Tubarões Voadores*, Arrigo Barnabé (Thanx God)**

Força meridional

De afirmação gaúcha, rio-platense e sulista, Vitor Ramil excursiona verão afora com nova safra de sua "estética do frio". O aparente separatismo se dissolve nas 12 canções originais que de imediato despertam e intrigam a memória auditiva dos quatro pontos cardeais do país. Com arranjos lapidados e inteiramente acústicos, letras e idéias musicais fortes, duas versões bem climatizadas de Bob Dylan, o disco – disponível em português e espanhol – soa maduro e personalizado. Lenine e Gismonti contribuem em duas faixas, mas nem eles roubam a cena. – RP • ***Tambong*, Vitor Ramil (Satolep Music)**

A reinterpretação sacra

A Camerata Antiqua de Curitiba, dirigida por Roberto de Regina, conquistou lugar de honra entre os grupos de música antiga do Brasil. Neste CD pelo Quinto Centenário, destaca-se o *Te Deum* de Luís Álvares Pinto, obra do século 18 tributária da música sacra européia do período, em orquestração atual de Harry Crowl. Com grande sentido de conjunto, eloqüência e beleza de timbre, a camerata encerra o concerto ao vivo com a *Missa Diligete*, de Camargo Guarnieri, obra de acentos folclóricos e modernistas. – LSK • ***Do Barroco ao Contemporâneo*, Camerata Antiqua de Curitiba (Fund. Cult. Curitiba)**

Síncopes permitidas

O cubano Rubén González largou a medicina pela música na certeza da celebridade, que o pianista conheceu apenas septuagenário. Ele chega ao segundo disco aos 83 anos, na esteira de sua projeção mundial no filme *Buena Vista Social Club*. Seus dedos de virtuose acima de qualquer suspeita desafiam 20 músicos de honra (participação de Ry Cooder), em números que incluem as invejáveis síncopes de ritmos tradicionais de Cuba, como o danzón, a guajira e o cha cha cha. Só por *Chanchullo* e *El Bodeguero* ("*Toma chocolate/ Paga lo que debe...*") já vale o disco. – RP • ***Chanchullo*, Rubén González (Nonesuch/Warner)**

As Escrituras e o Barroco

O caráter heróico e militante do texto deste oratório, que narra o levante dos macabeus na Palestina ocupada pelos romanos, é pródigo em cenas de alta voltagem emocional, permitindo a Händel amplas oportunidades de pôr à mostra seu poder e talento. Este registro de 1963, com a Orquestra da Rádio Bávara regida por Rafael Kubelik, tem no papel principal o sangüíneo Fritz Wunderlich, cuja interpretação radiante compensa a qualidade técnica um tanto deficiente do registro histórico e a ausência do libreto de um magnífico oratório no encarte. – LSK • ***Händel* – *Judas Maccabeus*, Rafael Kubelik (Orfeo)**

Sonatas de outono

Em sua velhice, o norueguês Edvard Grieg dispunha entre suas melhores obras as três sonatas que compôs para violino. Cada uma é representativa de um período de sua trajetória, considerada pela posteridade como a de um expoente menor do Romantismo tardio. A primeira, inocente; a segunda, nacionalista; e a terceira abrindo-se para novos horizontes. O vigoroso registro que o violinista francês Pierre Amoyal (ex-aluno de Heifetz) apresenta com Frederic Chiu ao piano faz justiça à magnitude de um repertório injustamente negligenciado. – LSK • ***Grieg* – *Violin Sonatas*, Amoyal & Chiu (Harmonia Mundi)**

O redesenho de si mesmo

O saxofonista britânico Courtney Pine tem 20 anos de estrada no jazz, seguindo a escola de John Coltrane e Sonny Rollins. Nesse meio tempo, emergiu como um dos Jazz Warriors ao lado do pianista Julian Joseph, tocou com o também pianista Cyrus Chestnut e com a vocalista Cassandra Wilson, dialogou com o afrojazz de Mano Dibango, foi cortejado. Acaba de sair do puro jazz para um fusion pop e mais leve. A ponte foi erguida com tecnologia, uma massa de improviso e interferências musicais mais um livre mosaico de citações sonoras. É auto-remix com atitude de DJ. – RP • ***Back in the Day*, Courtney Pine (Verve/Universal)**

Os francos revolucionários

A fusão da *latinidad* com rimas e bases do rap já foi testada com louvor por grupos como o norte-americano Cypress Hill, o mexicano Control Machete e o chileno Tiro de Gracia. Mas nada disso chega perto do resultado alcançado pelo grupo francês Orishas, formado por moradores de Paris descendentes de cubanos, que lança primeiro disco na França. A fusão da sonoridade cubana com batidas do hip-hop é irresistível. Basta checar a faixa *537 Cubano*, uma versão explosiva do clássico *Chan Chan*, presente no álbum *Buena Vista Social Club*, disponível no site da gravadora. – RAMIRO ZWETSCH • ***A Lo Cubano*, Orishas (EMI)**

Ladrões de casaca

Dupla de Washington monta uma trilha ideal com peças tomadas de composições alheias

Os Thievery Corporation, dupla formada por Rob Garza e Eric Hilton e adepta natural da "estética do arrastão" (ou plágio legítimo) apregoada por Tom Zé, acabam de lançar seu segundo disco no Brasil, *The Mirror Conspiracy*. Deslizando pelo reggae, jazz, bossa nova e até pelo samba rasgado, eles são um baú sem fundo de velhas, novas e "emprestadas" idéias. O Brasil é fonte de inspiração constante dessa dupla de Washington DC formada em 1996. Seu primeiro CD, *Sounds from the Thievery Hi Fi* (Natasha Records), é dedicado a Tom Jobim e tem na bossa nova a base para várias faixas. No segundo, a proximidade se evidencia, com parceria e presença de Bebel Gilberto nos vocais de *Só com Você*, escrita pelos três, amigos de algum tempo. Há mais. Em *Air Batucada*, a linha melódica condutora é acompanhada por uma bateria de escola de samba; em *Samba Tranquille*, o ritmo brasileiro vem revestido de batidas eletrônicas. A rede de arrastão da dupla, porém, não se limita a pescar em águas brasileiras. Fisga à vontade melismas árabes (*Lebanese Blonde*) e mergulha tranqüilamente no dub jamaicano, em trilhas de filmes italianos dos anos 70 ou no pop francês. Vozes charmosas e sonoridade sensual são atributos característicos dos Thievery, conhecidos também pela sofisticação e beleza de envolventes, ideais para não fazer nada além de dançar na horizontal. – FLÁVIA CELIDÔNIO • ***The Mirror Conspiracy*, Thievery Corporation (Sum Records)**

Garza e Hilton: arrastão e pesca no Brasil

Caminhos da Tropicália

Enquanto Caetano Veloso segue sua trajetória no show business, Tom Zé faz um genial saparatel de idéias. Por Julio Medaglia

Na cabeça obtusa da ralé da ditadura militar, aqueles agentes travestidos de censores com vorazes canetas Pilots, circular distribuindo cortes intermináveis em letras de músicas dos autores da MPB da época era a maneira mais eficaz que imaginavam de proteger a população do iminente "perigo subversivo". Para a surpresa de todos, porém, os que cantavam "A terra deve ser do povo!", "Nos quartéis se aprende a morrer pela pátria e viver sem razão!", aqueles que faziam emocionantes loas a guerrilheiros famosos ou, com indignação, denunciavam injustiças sociais, passaram ilesos pela vida pública do show business nacional. Curiosamente, aqueles que falavam em "água azul de Amaralina", "Carmen Miranda" e em "uma tarde de sol de domingo num parque" é que foram amargar as masmorras do regime em meio a todo tipo de humilhação. Enquanto os pobres de espírito (incluam-se aqui os universitários da época) acreditavam que a revolução democrática seria feita no grito, a alta cúpula do Exército, muito bem informada, sabia que as armas do "perigo" eram outras. Que a ameaça não vinha do verbo, e sim via comportamento. Em outras palavras, não se tratava de uma questão de língua, e sim de linguagem. Aliás, os movimentos jovens internacionais da época, com a guitarra roqueira em riste e a bandeira do "paz e amor", atuavam no mesmo sentido.

Naquele fim dos anos 60, a música popular não apenas puxou toda a movimentação cultural no país, como também deu um exemplo de inteligência, engajamento, talento e senso estratégico artístico-cultural raro. Enquanto Tom e João, com duas ou três sílabas ou sons, atuando na área de uma extremada economia e sensibilidade mozartianas, faziam o mundo se curvar, uma plêiade de jovens autores liderados pelo movimento tropicalista compunha uma vigorosa música popular repleta de componentes, que abrangia a provocação artística – musical e literária –, comportamental, política, social, etc. Gil, Caetano, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto, Os Mutantes, com seus radares calibrados na potência máxima, absorviam, com uma capacidade absolutamente incomum, os importantes acontecimentos brasileiros e mundiais, reinterpretando-os por meio de uma criativa linguagem crítica ferina e alegórica, profunda e humorada, implícita e agressiva, simples e de alta qualidade musical, multifacetada e "brasileira", popular e "erudita", sutil e devastadora. Como se tivesse um profundo compromisso com a música, a cultura e os destinos deste país, essa "ala inteligente" da MPB desenvolveu um comportamento cultural experimental provocador que ia muito além do simples cancioneirismo ou carreirismo, mexendo com a cabeça das pessoas e deixando os militares sem dormir a cada mínima movimentação do grupo. A bem da verdade, mais do que qualquer outro segmento social ou intelectual da época, a música popular colaborou para a recuperação democrática no Brasil.

Com o passar do tempo e a chegada da liberdade de expressão total tão esperada, alguns desses autores deixaram a vida artística, e aqueles que permaneceram na ativa e com sucesso contínuo foram dedicando-se mais a carreiras individuais. Toda aquela preocupação com a problemática nacional e com a movimentação da cultura musical no país desaparece, dando lugar a carreiras do tipo pop star, repletas de glamour e tietagem.

No grupo todo, porém, destacava-se uma figura que permaneceu meio marginalizada, pois não soube integrar-se nesse tipo de carreira mais convencional: Tom Zé. Desajeitado e sem os "dotes" vocais dos companheiros, sua carreira diluía-se na proporção inversa do sucesso de seus parceiros de Tropicalismo. Depois de um longo ostracismo, um surpreendente acontecimento provocou uma reviravolta em sua carreira e na visão que o público tinha de sua música. No início dos anos 90 o compositor e intérprete americano David Byrne conheceu algumas de suas obras e identificou imediatamente o grande talento de Tom Zé e o valor excepcional de sua obra. Levando-o para os Estados Unidos, suas criações ganharam, de estalo, dimensão internacional.

Caetano Veloso (à esquerda) e o CD *Noites do Norte* (no alto): linearidade e cancioneirismo de "bom gosto"

FOTO MARIO CRAVO NETO/DIVULGAÇÃO

Talvez encorajado pelo grande sucesso tardio, Tom Zé lançou-se mais uma vez à luta, nos oferecendo agora um CD de grande categoria e extremamente criativo. Produzido pela pequena gravadora Trama (já que as grandes empresas estão às voltas – e faturando horrores – com a mediocridade generalizada do repertório atual da indústria cultural brasileira), o CD *Jogos de Armar – Faça Você Mesmo* é uma enxurrada de idéias, soluções musicais, inteligência e maturidade artística. Na realidade, um *imbroglio* "à la Tropicalismo" dos sons contemporâneos, lidos e interpretados de forma criativa e agressiva. Picante sarapatel de idéias musicais que envolve ritmos novos, reinterpretações de clássicos (Gonzagão), heavy metal forrozado, piazzolismos, sonoridades à la grupo Uakti, minimalismos, sons de rabeca, reinterpretações tipo Raul Seixas, *nonsense* à la Arrigo Barnabé, sons caipiras sampleados, vozes femininas superafinadas lembrando motetos medievais de Notre-Dame, a voz taquararachada de Tom Zé ou de carpideiras baianas; Villa-Lobos misturado com Spike Jones, banda de pífanos com techno, tiradas à Walter Franco com sonoridades à la Pierre Schaeffer, Blood, Sweat and Tears e John Cage, poesia concreta com poesia de Cuica de Santo Amaro, linguagem quebra-língua nordestina com expressões chulas que ganham forte conotação humorística, Itamar Assumpção e Frank Zappa, Jimi Hendrix e Tom Zé.

Agora que Caetano lança seu CD *Noites do Norte*, pode-se estabelecer uma comparação clara da natureza de ambas as carreiras. O disco de Caetano revela o cancioneirismo de "bom gosto", linear e próprio para o show business que ele vem praticando nos últimos tempos, enquanto o caleidoscópio de Tom Zé explode como um fervilhante caldeirão de idéias, o mais criativo do momento atual da música brasileira. É só ouvi-lo para entender por que seu disco *The Best of Tom Zé* foi considerado nos Estados Unidos, pela revista *Rolling Stone*, um dos dez melhores da década.

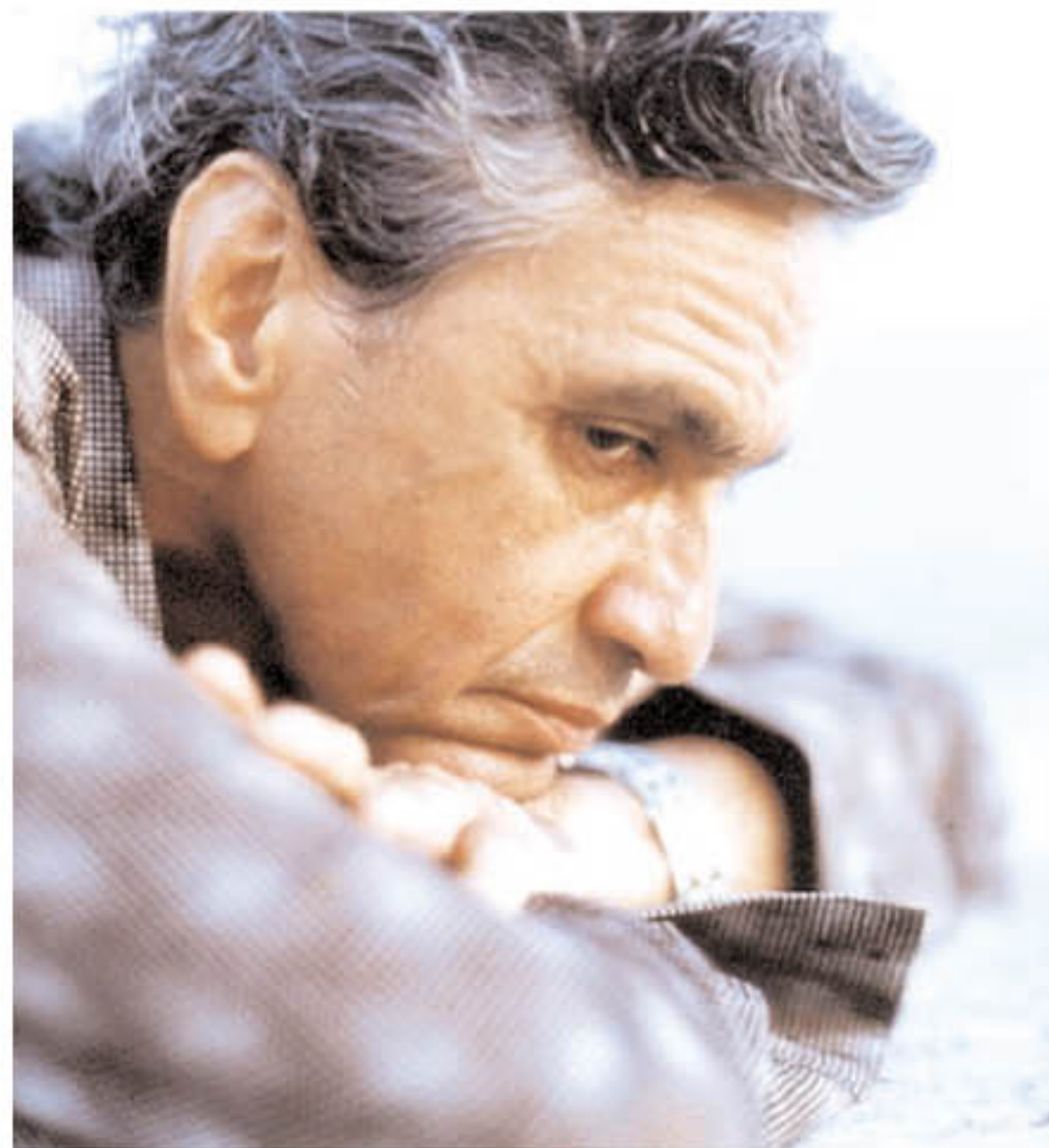
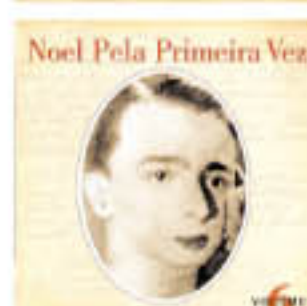
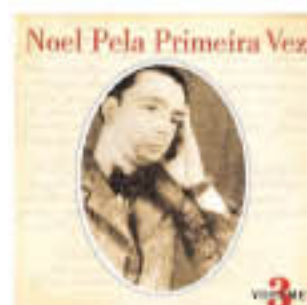
De minha parte considero o CD *Jogos de Armar – Faça Você Mesmo*, esta sim, a real e criativa reinterpretação, nos dias de hoje, do Tropicalismo.

Tom Zé (à direita) e o CD *Jogos de Montar – Faça Você Mesmo* (no alto): soluções musicais e inteligência

FOTO DEBBY GRAM/DIVULGAÇÃO

NOTAS

O histórico e o inédito Noel Rosa

Coleção *Noel pela Primeira Vez* reúne, em 229 faixas divididas em 14 CDs, toda a obra do Poeta da Vila. Por Adriana Braga

Pela primeira vez a obra de Noel Rosa (1910-1937) é lançada na íntegra em CD, em uma coleção com 229 faixas divididas em 14 discos (sete álbuns duplos). *Noel pela Primeira Vez*, lançado pelo selo Velas com o apoio da Funarte e do Ministério da Cultura, inclui músicas gravadas em disco que não foram editadas comercialmente e algumas transmissões radiofônicas inéditas. A reunião dessa obra foi feita pelo professor de biologia e colecionador da música brasileira Omar Jubran, que durante mais de dez anos se empenhou em buscar as primeiras gravações das composições, na remasterização das músicas e na captação de recursos para o projeto. Na digitalização de cada música, Jubran desprezou os registros já existentes em CD para fazer os seus próprios usando os originais de 78 rotações, tomando o cuidado de não eliminar junto com os ruídos sons importantes, como o de um pandeiro ou um clarinete. O resultado é perfeito.

A coleção traz um encarte com informações sobre cada música: ano de composição, data de gravação, intérpretes, letras, gravadoras e notas complementares que podem estar relacionadas às citações de pessoas ou situações, ou às variações de título, versos e ritmo (nesses dois casos foram incluídas as diferentes versões da mesma música). A apresentação cronológica dá ao ouvinte uma nítida noção da evolução musical de Noel e das transformações pelas quais a música brasileira urbana passava naquele momento, em que o samba se firmava como gênero popular.

Noel Rosa morreu jovem, aos 26 anos de idade. O lançamento dessa coleção — tributo aos 90 anos de seu nascimento, comemorados no ano passado — recupera um panorama não só de uma obra, mas também de toda uma

Coleção traz, nos seus sete volumes (à esquerda), gravações remasterizadas das músicas de Noel (acima)

época. Em 1930 iniciava-se a era Vargas, que iria desenvolver uma política econômica nacionalista; o rádio caminhava para estabelecer-se como um veículo de massa, ajudando a fazer do samba o símbolo da cultura nacional; e Noel Rosa compunha suas primeiras músicas e fazia suas gravações em disco. Apesar de serem um retrato desse tempo, as músicas de Noel não são datadas e possuem uma contemporaneidade comprovada pelas constantes releituras que vêm tendo.

Nas músicas e no encarte fica evidente também o bom humor do famoso Poeta da Vila — "(...) Se vais à Penha comigo/ Tu tens que me dar vantagem/ Vais pagar minha passagem/ Carregar minha bagagem..." (*Não Há Castigo*, 1932) — uma ironia que só encontra paralelo na obra de outro grande autor, Chico Buarque. Entre os intérpretes de *Noel pela Primeira Vez* estão os grandes nomes de Francisco Alves, Silvio Caldas, Carmen Miranda e Orlando Silva. Há também os reconhecidos cantores de Noel: Mário Reis (*Filosofia*, *Meu Barracão*, *Quando o Samba Acabou*), Aracy de Almeida (*Palpite Infeliz*, *Último Desejo*, *Cor de Cinza*) e Marília Baptista (*Remorso*, *Silêncio de Um Minuto*). Mas, em um rápido levantamento, constata-se que a presença mais freqüente é a do próprio compositor, um cantor intimista, ao estilo de Mário Reis. Há Noel Rosa e o Bando dos Tangarás (grupo composto por Almirante, Braguinha, Alvinho, Henrique Brito e Noel); duos com Marília Baptista (em seis gravações de 1936), com o compositor Ismael Silva e com o cantor Arthur Costa; Pixinguinha e sua orquestra o acompanham em *Positivismo* e *Devo Esquecer*; além de incontáveis canções em que aparece ao lado de diferentes formações musicais.

NA FRANÇA, É UMA PER

A INSINUANTE BALADA DO DESEJO

Depois de oito anos de silêncio, a voz *cool* da afro-britânica Sade Adu volta à cena pop em disco sedutor sobre fragmentos de um mundano discurso amoroso

Por Regina Porto

A natureza discreta de Helen Folasade Adu jamais permitiria a ela cantar e compor com a pretensão do destaque. Talvez ela nem sonhasse em fazer música nos tempos em que se dedicava ao estudo da moda, em Londres, sua base desde a saída da Nigéria natal, aos 4 anos de idade. Mas foi a música que levou a estampa vocal dessa aspirante a estilista a 50 milhões de discos vendidos em uma década e meia. Cada lançamento seu reintroduz um modelo de elegância único no mundo da música. E um exemplo de autonomia fonográfica. Sade Adu — os modos antiexibicionistas, as inclinações imperceptíveis no palco, a voz roçando o microfone — contradiz a arte comercial com expectativas involuntárias. Ignorou mídia, público e gravadora, ausentou-se por oito anos, reapareceu com produto novo: não havia sido esquecida. O tempo age a seu favor, cultiva nela a essência, é seu mistério.

O melhor jeito de ouvir *Lovers Rock*, este seu quinto disco, é não buscar nele a novidade — ainda que sejam inéditas as 11 baladas que atravessam os preciosos 44 minutos. Letra e música são dela, como sempre. Os parceiros músicos, os mesmos de antes. O veludo de sua voz se mantém inconfundível, um registro de contralto granulado, sublime e enigmático, inflexível a ondulações. Os arranjos de base seguem inigualáveis, esculpidos nos detalhes, puros jogos constelares com os timbres. E, se alguma eletrônica foi incorporada, essa foi fiel à concepção acústica que marcou o estilo Sade. Nenhum contraste substancial, nenhum grau a mais (ou a menos) do que o álbum anterior, *Love Deluxe* (1992), e o possível sucesso é uma incógnita, embora já se fale em *By Your Side*, que abre o disco. Sucessos, Sade já os deixou o suficiente na memória. Sua discografia — em temas como *Smooth Operator*, *Is It a Crime*, *The Sweetest Taboo*, *Love Is Stronger than Pride* — já fez vítimas graves. Apesar disso, *Lovers Rock* é mais uma produção essencial. Porque cada investida de Sade provoca certa agitação interior, chama sensações entorpecidas, gera benéfica dependência, recolhimento, cumplicidade.

Desde a origem, o repertório *cool*, doce e suave de Sade Adu se funda na constante dessa quietude perturbadora. Introspecção é a palavra para sua música — silêncio, em seu caso, pleno dos turbilhões internos. A artista não se repete: reafirma a singularidade. Ninguém ousaria seu repertório. Impossível. Faz parte de um mistério só dela saber falar como quem canta versos de entrega (*Flow*), obsessão (*Every Word*), platonismo (*Lovers Rock*), desastre (*King of Sorrow*). Um protesto social pode se insinuar (*Immigrant*); agressividade, jamais. Diante de seu objeto de fé, dogma ou desejo — e guardado dele o devido afastamento —, ela modela a voz com declarações densas, queixas fundas. Melodias gravitam sobre poucas notas, que se multiplicam nas cordas vocais ressonantes que ela faz vibrar. Nada de arroubos, de destempero: a música se faz nela, com estruturas mínimas. Para que cada palavra explícita soe como metáfora, para que todo acorde menor tensione as harmonias.

Sade induz à escuta completa, e o som prossegue no ouvido de quem ouve. É música implícita. Canta como uma portadora de segredos impenetráveis. Mais para si mesma do que para o objeto de sua devoção afetiva. Não se trata de recados, de catarse. Mas de artifíce a afogar desejos, afugentar crueldades, celebrar rito solitário. O que viu e passou, ela deixa escapar em *It's Only Love that Gets You Through*, faixa final: "*Tenderness comes from pain*" (a ternura nasce da dor). Quem sofre assim, parece, é recompensado com êxtase infinito. A música seduz, irresistível. Existisse uma deusa do amor, ela teria a voz de Sade Adu. Mais incrível é ela fazer tudo isso no leviano mundo pop, onde ninguém jamais cantou com tamanha classe.

A perturbadora quietude de Sade Adu (no alto) e sua música silenciosa: singularidade nos 11 temas de *Lovers Rock* (acima), disco da Sony que reacende o mito da artista reclusa

FOTO DIVULGAÇÃO

A Música de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição especial com o melhor da programação das tendas do Rock in Rio 3

Edição de Regina Porto

Pão de Açúcar

	ARTISTA	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	O QUE OUVIR
WORLD MUSIC	**Värttinä** (*foto*), grupo de Karelia, na Finlândia. Formado em 1983, passou por várias mudanças e hoje traz quatro vozes femininas e seis instrumentistas de acordeão, guitarras acústicas, baixo de pau, *fiddles* (rabecas nórdicas), sopros e percussão. Boa parte deles vem do Departamento de Folclore da Academia Sibelius.	Música originalmente baseada na poesia e no folclore da Karelia, em progressiva fusão com o rock, o pop e o jazz. Vocais femininos explosivos e banda acústica poderosa, num repertório que recria temas, poemas, canções e idéias tomados dos cantos tradicionais de várias regiões da Finlândia. A emergência de composições e letras originais marca a segunda e atual fase do grupo.	Tenda Raízes. Informações e vendas: 0800-21-2001.	Dias 12 e 13, a partir das 15h.	Nenhum outro grupo de pop-folk foi tão cortejado. Com o Värttinä, a world music produziu um de seus maiores fenômenos, com excursões permanentes, premiações consecutivas e apoio de grandes organizações do gênero, como a feira Womex e a MultiKulti FM de Berlim.	No emprego imaginativo da percussão. Marko Timonen, o percussionista do grupo, é também um solista destacado, três vezes premiado pela comunidade européia de jazz. O repertório do novo disco, *Ilmatar*, além de uma seção vocal ainda mais dinâmica, explora sonoridades dramáticas.	O grupo tem oito discos gravados nos últimos 13 anos, entre eles *Värttinä* e *Musta* Lindu (Finlandia Innovators), *Oi Dai* e *Seleniko* (Polygram), *Aitara* (Xenophile), *Kokko* (Nonesuch) e *Vihma* e *Ilmatar* (BMG). Figura ainda em discos de terceiros, como *Songs from the Cold Seas*, de Hector Zazou.
WORLD MUSIC	**Régis Gizavo** (*foto*), nascido em Tuléar, ao sul de Madagascar, é um dos grandes nomes da cena world atual. Já atuou com Manu Dibango e Ray Lema, estrelas do pop em Paris. Provém da etnia vezo, que considera o acordeão o instrumento-mor do transe sagrado e das cerimônias para elevar o espírito.	Repertório do disco *Mikea*, feito em colaboração com o percussionista David Mirandon. São dez canções em língua nativa e um tema instrumental, com o propósito de preservar a cultura e a identidade de seu país. Sonoridade apegada a tradições locais, com influências da música portuguesa e sul-africana. As letras cantam temas como o exílio, as festas cerimoniais e as intempéries.	Tenda Raízes. Informações e vendas: 0800-21-2001.	Dias 12 e 13, a partir das 15h.	Radicado em Paris desde 1990, Régis Gizavo ganhou projeção a partir do *RFI Découvertes Compétition*, o concurso do hemisfério sul promovido anualmente pela rádio francesa. Com técnica e estilo próprios, fez surgir uma nova forma de execução de seu instrumento.	No instrumento. Sem desrespeitar a mística do acordeão em seu povoado, Gizavo passou a tocá-lo na França de maneira diferente, levando o baixo para a mão esquerda e o acompanhamento para a direita. Na instrumental *Mahavatse*, ele substitui o acordeão diatônico pelo cromático.	*Mikea*, primeiro disco-solo do músico, com letra e música dele, destaca as faixas *Siniko*, *Mafy* e *Malaso*. Gravado originalmente pela Label Bleu francesa, em 1996, o disco foi lançado depois pela Totem Records e já licenciado e distribuído no Brasil neste ano.
WORLD MUSIC	**Ray Lema** (*foto*), tecladista e *band leader* nascido no Zaire. Em Kinshasa, foi organista, pianista erudito, químico, etnomusicólogo e diretor do Balé Nacional do Zaire. Desde 1985 está radicado em Paris, onde se tornou um dos mais assediados músicos da linhagem afro-tecnológica na Europa.	Fusão sem clichês da música africana com a cultura ocidental. Nos anos 80, Lema mescla rock, funk e salsa com cantos dos pigmeus africanos e melismas vocais dos árabes do Saara. De 1990 em diante, marca presença no mercado francês com um produto de estúdio desenvolvido por ele mesmo com tecnologia avançada. Atualmente adapta temática étnica à formação camerística.	Tenda Raízes. Informações e vendas: 0800-21-2001.	Dias 14 e 18, a partir das 15h.	Lema combinou como poucos a origem africana com a tecnologia digital ("Na África, o ritmo é um jogo social", diz). Conhecido pela rítmica contagiante, ele tem acentuado em produções recentes o desenvolvimento melódico e harmônico.	No ritmo. Para ele, teclados e computadores são máquinas mais afinadas com a música africana do que com a ocidental. "Na África, a música já nasce em forma de *patterns*, de padrões rítmicos." Lema já idealizou programas de bateria eletrônica com ritmos africanos para "tribalizar o mundo".	Dos 13 discos, destaque para *The Rhythmatist* (1984), com Stewart Copeland, baterista do Police; *Nangadeef* (1989), com o saxofonista inglês Courtneuy Pine; *Tout Partout* (1994), pelo selo étnico Buda; e *The Dream of the Gazelle* (1998), recém-lançado no Brasil pela Erato.
WORLD MUSIC	Sintesis, grupo cubano formado em 1987 por **Carlos Alfonso** (*foto*; voz-solo, baixo e coro), Lucia Huergo (teclados, saxofone e coro), Ele Valdés (teclados, voz-solo e coro), Fidel García (teclados e percussão), José Bustillo (guitarra e coro), Frank Padilla (percussão), Joel Drich (tambores batá) e Lázaro Ross (voz-solo).	Cânticos iniciáticos de cultos religiosos de sociedades secretas afro-cubanas, recriados e harmonizados com instrumental eletroacústico e sonoridade de rock latino. Todos os textos, de coro e voz-solo, são emitidos em língua ioruba. Destacam-se também os tambores batá, percutidos para evocar orixás do panteão africano, como Xangô ("deus da música") e Iemanjá ("grande mãe").	Tenda Raízes. Informações e vendas: 0800-21-2001.	Dias 20 e 21, a partir das 15h.	A harmonização conferida a cada entidade espiritual traduz diferentes psiques, num sincretismo musical bonito, de linguagem moderna mas densa de arcaísmo. Resulta de trabalho empírico de etnomusicologia, amparado em pesquisas científicas sérias.	Na linha percussiva dos tambores batá. Segundo a tradição, o tambor iyá possui poder de conversar com entidades e de reproduzir vozes de origem ioruba – de onde se diz que o iyá "fala língua". Por sua vez, invocações verbais são convertidas em ritmo percussivo como golpes de tambor.	O premiado *Ancestros 1* foi lançado em 1987 pela Egrem (Cuba), em 1991 pela Artex (Canadá) e em 1992 pela Qbadisc (Nova York, EUA), que também lançou *Ancestros 2*, em 1994. Ambos trazem elegias a deuses da *santería* cubana, como Elegguá, Ogum, Obatalá, Oxóssi, Xangô e Iemanjá.
MBP	**Márcio Montarroyos** (*foto*), solista de trompete e flugelhorn, é um dos mais requisitados músicos do seu instrumento. Carioca com quase 40 anos de carreira, figura em discos como *As Mil e Uma Aldeias* (João Bosco), *Quanta* (Gilberto Gil), *Antonio Brasileiro* (Tom Jobim), *Tropicália 2* (Gil e Caetano).	Músico veterano, também tecladista e compositor, Montarroyos apresenta repertório de sua produção autoral e instrumental. Com formação erudita, linhagem jazzística e tradição brasileira, ele faz a fusão de vários gêneros em uma música sofisticada e jamais vulgar. Do disco *Terra Mater*, traz temas como *Hidden Place*, *Oberdan's Groove*, *The Fourteenth Day* e *One More Light*.	Palco Brasil. Informações e vendas: 0800-21-2001.	Dia 13, a partir das 12h30.	Montarroyos possui um dos mais aveludados sopros já produzidos. Embora influenciado na origem por Dizzy Gillespie, seu estilo de ataque assemelha-se mais à linha cool de Chet Baker. Para ele, trompete e flugelhorn são "instrumentos sensuais, de sonoridade pura".	No flugelhorn (ou fliscorne). Instrumento da família dos metais, tem o bocal idêntico ao do trompete e um tubo cônico semelhante ao da trompa. Tem a mesma extensão do trompete, também é tocado com pistões, mas seu timbre resulta bem mais doce.	A discografia importada de Montarroyos é encontrada com dificuldade. Além de *Terra Mater*, dois outros títulos foram relançados: *Carioca* e *Samba Solstice*. Presença memorável do músico no disco *Lisboa dentro de Mim*, da cantora portuguesa Eugénia Melo e Castro, com arranjos de Wagner Tiso.
MBP	**Nação Zumbi** (*foto*), banda pernambucana formada em 1991 por Chico Science. Os "agentes do samba" mudaram de codinomes: Pixel 3000 (ex-Jorge du Peixe), Jackson Bandeira (Lúcio Maia), Djeiki Sandino (Djengue), Amaro Satélite (Gilmar Bolla 8), Fortrex (Pupillo), Tocaia (Tocca Ogam) e Mucambo (Gira).	Mangue beat, com vocais, guitarra, contrabaixo, tambores, caixa e percussão. Para o antropólogo Hermano Vianna, uma mistura de maracatu rural e heavy metal, jungle, afro-beat, coco dub, sampler e baião ambiental, mais a teoria do caos, a filosofia pós-cangaço e o cyberpunk. A banda investe no repertório do novo disco, *Rádio S.AMB.A. – Serviço Ambulante da Afrociberdelia*.	Tenda Brasil. Informações e vendas: 0800-21-2001.	Dia 14, a partir das 12h30.	Embora à sombra dos discos insuperáveis realizados por Chico Science – *Da Lama ao Caos* (1994) e *Afrociberdelia* (1996), ambos pela Sony –, o Nação Zumbi mantém a liderança do movimento que mudou a história cultural não só de Pernambuco como também do país.	É provável que o Nação antecipe a bilingüe *Lo-Fi Dream* (*Los Sebosos Postizos*). Mas para uma banda tão bem falada no exterior soam encomendados os versos "*Do the androids dream with electric tropics?/ Baptize the beat/ In a brazilian sambadelic excursion/ It's a mad, mad maracatu*".	O bom do disco começa na faixa 6: *Remédios* ("*Tava sentado/ Na pedra fina/ O rei dos índios/ Mandou chamar/ Caboco índio africano/ Caboco índio tupinambá...*") abre diques para *Quando a Maré Encher* e *Antromangue/Brasília*. Há hip-hop de Afrika Bambaataa em *Zumbi X Zulu*.
MBP	**Wilson Simoninha** (*foto*), artista-revelação de 2000. Ex-publicitário e produtor, parceiro de João Marcello Bôscoli, Jorge Ben Jor e Wilson Simonal, seu pai, ele integra o projeto Artistas Reunidos, da gravadora Trama. No palco, reúne Serginho Carvalho (baixo), Marcelo Malta (teclados) e Chico Pinheiro (guitarra).	Nova música black, do rap precursor de Jair Rodrigues ao clássico *Eu e a Brisa*, de Johnny Alf, passando por versões jazz-hop dos sambas *Mas que Nada* e *Bebete Vãobora*, de Ben Jor, e gêneros inaugurais, como samba-bass (*É Isso que Dá*, Jairzinho-Carlomagno), soul-balada (*Agosto*, Max de Castro), forró-electronic (*Aquele Gol*, Simoninha-Vilhena) e jazz-bossa (*Orgulho*, Simoninha).	Tenda Brasil. Informações e vendas: 0800-21-2001.	Dia 20, a partir das 12h30.	Suingue carismático, domínio de palco, convite às pistas e voz envolvente fazem de Simoninha um artista consumado. Seu repertório une as pontas de 30 anos de MPB. À herança soul e acústica, ele soma a vivência tecnizada e o processamento da informação de sua geração.	Na maneira como Simoninha quebra o tempo, divide o ritmo, desliza a voz com ginga e sensualidade. Parece fácil – até o momento em que a platéia decide cantar junto. Ao vivo, impossível acompanhá-lo na cadência de temas como a marcha-soul *Flor do Futuro* (Zoli-Vilhena).	*Volume 2* (2000) é um CD cheio de referências, com citações de fonogramas antigos e participação de Jair Rodrigues e dos Artistas Reunidos – Max de Castro, Jairzinho Oliveira, Daniel Carlomagno, Pedro Mariano e João Marcello Bôscoli.
MBP	**Max de Castro** (*foto*), irmão de Simoninha. Compositor, vocalista, guitarrista, tecladista, baixista, programador eletrônico e DJ, o filho de Simonal foi criado à base da melhor MPB, a que deu tratamento acid. Nelson Motta já o chamou de "um novo Robson Jorge", em referência ao lendário *soul man* dos anos 70.	Repertório de nova classificação: o "S de samba" (ou acid samba) e variantes. Max introduz o samba jazzy (*Samba Raro*), o afro-samba-beat (*Afrosamb*), o samba-lounge (*Pra Você Lembrar*), a drum'n'bossa (*Ela Disse Assim...*), o soul-rap (*Rapadura*), a bossa-funk samba (*Onda Diferente*), a soul bossa (*1 Flash e 2 Bailarinas*), a trip-bossa (*Você e Eu*) e o puro drum'n'bass (*Outro*).	Tenda Brasil. Informações e vendas: 0800-21-2001.	Dia 20, a partir das 12h30.	Max de Castro muda a história do samba. *Samba Raro*, título de seu disco de estréia, é também um novo formato de MPB, baseado na colagem conceitual e na memória de vários gêneros – bossa, soul brasileiro, pop black, música eletrônica e hip-hop.	Nas músicas incidentais – *Canto de Ossanha* (Baden/Vinicius), *Sonho de um Carnaval* (Chico Buarque), *Fica Mal com Deus* (Geraldo Vandré) e *País Tropical* (Jorge Ben Jor) – e na menção a artistas em projeção de imagens que vão do veterano Sambalanço Trio à novíssima Bebel Gilberto.	O CD de estréia *Samba Raro* (Trama) é uma superprodução autoral. Max assina produção, composição, arranjo e execução (voz, guitarra, piano, teclados, baixo, samplers, programações, pick-ups, ruídos) de todas as faixas. Exceção na contundente *Rapadura*, letra de Bernardo Vilhena, com os rappers do Camorra.
TECHNO	**Camilo Rocha** (*foto*), DJ, produtor musical e jornalista. Foi pioneiro na cena eletrônica brasileira e ajudou a iniciar a cena rave de São Paulo em meados dos anos 90. Em Londres, escreveu para revistas especializadas e integrou-se à cena techno underground. Co-realizou as raves Avont, da qual é residente.	Amostra da música que se toca em raves, festas que se estendem por 12 a 15 horas. Produção eletrônica underground, com força para movimentar pistas com milhares de pessoas. Os estilos variam entre o acid techno, o trance psicodélico, o hard house e o drum'n'bass. Camilo Rocha foi um dos primeiros a pilotar pick-ups com as descargas sônicas dessa "música para fazer sorrir e suar".	Tenda Eletro. Informações e vendas: 0800-21-2001.	Dia 18, a partir das 19h.	Considerado sócio-fundador da cena eletrônica no Brasil, o DJ esteve à frente da primeira rave em São Paulo em 1995. De lá para cá, as festas saíram do reduto paulistano para todo o país, incluindo o Rio de Janeiro, até poucos meses atrás tido como "túmulo da rave".	Na distorção do termo *rave*, usado indevidamente em várias produções. "Mais fácil é ouvir essas músicas nas FMs especializadas em baba", diz o DJ. "É o mesmo processo que leva à existência de uma 'rave' durante a festa do Peão do Boiadeiro ou de 'raves' em Recife com axé e forró."	O CD *Rave Trip* é uma "mini-rave de bolso" do DJ, com textos explicativos. O projeto *2Freakz* é sua parceria com DJ Yah!, com quem aparece no remix *Re/Pe*, de Otto, na faixa *Station* do CD *Rave Trip 2*, na coletânea *Amp!* (MTV) e na faixa *Les Frites* (revista *Cool*).
TECHNO	**DJ Marky** (*foto*), 26 anos, é considerado o DJ nº 1 do país. Iniciou a carreira no início dos anos 90 e foi pioneiro e divulgador do jungle ou drum'n'bass no Brasil. Ex-DJ residente do clube Toco e hoje residente do Lov.e club, ambos em São Paulo, é cortejado pela cena techno londrina.	Drum'n'bass, a evolução mais dançante do hard house/trance, com batidas quebradas e pulso frenético e, desde o fim dos anos 90, uma das principais formas de expressão da música eletrônica mundial. Marky, abalizado pelas maiores autoridades do gênero no mundo, mixa em *Audio Architecture* a música de Kosheen, Future Cut, Ez Rollers, Dillinja, Bad Company e muitos outros.	Tenda Eletro. Informações e vendas: 0800-21-2001.	Dia 19, a partir das 19h.	Marky é tido como um dos melhores DJs que já surgiram no drum'n'bass. No Reino Unido, fez fama pela habilidade técnica aliada à ginga brasileira e pelo entusiasmo que imprime aos sets. Ganhou a noite londrina, a rádio Kiss FM e as revistas *Muzik*, *The Face* e *ID*.	No par de Technics SL 1200 MKII: ninguém parece se sentir tão à vontade por trás de um quanto ele. DJ Marky fez diferença por não só mixar músicas, mas também por tocar pessoas com sua sensibilidade rítmica. "Um DJ deve colocar toda sua alma e espírito para dizer alguma coisa", diz.	O CD *Audio Architecture* foi lançado no Brasil pela SambaLoco Records, com 14 faixas. São elas: *Hide U*, *The Specialist*, *Reflections*, *Champion Sound*, *Just a Vision*, *RS 2000*, *Brand Nu Day*, *30 Hz*, *Atlantis*, *Thin Air*, *Detroit Blues*, *Aí Maluco!*, *Remote Control* e *Nitrous*.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE WILSON SIMONINHA: FERNANDO LASZLO/DIVULGAÇÃO / CAMILO ROCHA: MARCOS VILAS BOAS/DIVULGAÇÃO / DJ MARKY: DANIELA DACORSO/DIVULGAÇÃO

O anjo liber tino

Philip Kaufman fala sobre seu novo filme, em que o marquês de Sade encarna a luta contra a censura e a hipocrisia

Por Ana Maria Bahiana

FOTOS DIVULGAÇÃO

O diretor Philip Kaufman adora dizer que não mora em Los Angeles, mas em São Francisco, e que suas produções são pequenas empreitadas familiares geradas e administradas em conjunto com a mulher, Rose, e o filho Peter. Mas há um subtexto mais complexo nas duas afirmações, ambas verdadeiras: estar fisicamente longe de Los Angeles significa que Kaufman tem um alegre desprezo pelas convenções, rituais e obsessões do *mainstream* hollywoodiano; criar e trabalhar em sua própria empresa garante que ele manterá controle sobre o produto final de seus esforços — e que terá liberdade para atacar de frente temas, idéias e personagens que são verdadeiro anátema na indústria. Principalmente erotismo e sexualidade, cujos limites Kaufman explorou e empurrou, sucessivamente, em *A Insustentável Leveza do Ser* (1987) e *Henry e June* (1990).

Geoffrey Rush (à esq., em cena) e Kaufman (no alto): liberdade de expressão

Isso também explica por que, em quase 30 anos de carreira, Kaufman, 64 anos, fez apenas 12 filmes (entre eles, *Invasores de Corpos*, de 1978, e *Os Eleitos*, de 1983). Como ele conta nesta entrevista, seu modo de ver e

Abaixo, Joaquin Phoenix e Kate Winslet como o abade e a lavadeira, personagens que gravitam em torno do marquês de Sade (Geoffrey Rush, embaixo). "A história é sobre inocência, um assunto que me intriga", diz Kaufman

fazer cinema está numa trajetória diametralmente oposta à dos poderes vigentes, aqueles que controlam o acesso aos recursos de produção. Para produzir *Contos Proibidos do Marquês de Sade* (*Quills*), seu 13º filme, que estréia neste mês no Brasil, Kaufman labutou durante cinco anos, recusando-se a ceder um palmo que fosse em sua adaptação – barroca, estilizada, muitas vezes histérica – da premiada peça de Doug Wright sobre os últimos meses de vida do marquês de Sade no asilo de Charenton (*ver crítica adiante*). Levado adiante, afinal, graças a um consórcio de investidores europeus – e rodado em Londres por um terço do orçamento habitual para uma produção desse tipo nos Estados Unidos –, *Contos Proibidos...* chegou às telas americanas em plena temporada de premiações, imediatamente chamando a atenção para os desempenhos de seus atores – sobretudo Geoffrey Rush como o marquês e Joaquin Phoenix como o abade Coulmier, diretor do asilo – e para o conteúdo explosivo de suas cenas, que incluem longas seqüências de tortura explícita e um possível romance entre o bom abade e o cadáver da meiga Kate Winslet.

Kaufman está tranqüilo. Era isso mesmo que ele queria.

BRAVO!: Como em toda abordagem de um personagem histórico, deve haver a tensão entre a necessidade de manter fidelidade aos fatos e o desejo de extrapolá-los – ainda mais tratando-se de um personagem controvertido como o marquês de Sade. Quem ganhou nesse conflito: a precisão ou a imaginação?

Philip Kaufman: O roteiro é preciso em vários aspectos. O marquês de Sade esteve mesmo em Charenton; uma jovem mulher chamada Madeleine de fato levava suas roupas para a lavanderia; existia o abade Coulmier e houve um alienista chamado Royer-Collard, que foi mandado por Napoleão para fazer com que o marquês parasse de escrever. Tudo isso é real. Mas, à medida que a história progride, ela se torna mais uma fábula e também mais interessante e forte. A história é sobre inocência, um assunto que me intriga, e sobre o marquês de Sade. Mas ela pode também ser sobre o abade Coulmier, uma figura se debatendo entre dois extremos: de um lado, o marquês, a total falta de repressão, até os limites da loucura; do outro, o repressor, Michael Caine. Na verdade, é o abade que vive a verdadeira jornada existencial do filme.

Você diria que o seu marquês de Sade é o verdadeiro, ou bem próximo do verdadeiro marquês de Sade?

O marquês é um homem cuja ira e cujo verbo estão voltados contra a hipocrisia. A essência de suas histórias é sempre a aventura de um homem que pretende ser uma coisa, mas é outra, e tem relações sádicas com garotas jovens. Sade é um contador de histórias, e, por mais pornográfico que ele seja, suas histórias são infinitamente mais pornográficas do que ele jamais foi na vida real. Mas não reproduzimos no filme uma palavra sequer das histórias do marquês. Quem procura pelo verdadeiro marquês de Sade deve ver *Salò*, de Pasolini, ou coisa parecida. A história do filme não é necessariamente precisa em detalhes, mas verdadeira em sua essência.

Você também pôs um elemento em seu filme que muita gente não associaria de imediato à figura do marquês: o humor. Por que a opção?

Se você levar o marquês totalmente a sério, se não enxergar humor nele nem percebê-lo de forma irônica, se não conseguir perceber o humor que está em suas atitudes e na estilização do filme, você terá perdido o sentido da história. Este filme deve ser visto e lido como uma fábula. Essa era nossa intenção.

Contos Proibidos... chega às telas num momento em que, mais uma vez, o cinema está sob fogo cruzado pelo índice de violência dos filmes e a divulgação dirigida às crianças. E parece bastante clara, em seu filme, a alusão aos malefícios de um Estado repressor lutando para calar uma voz que incomoda. Mas _Contos Proibidos..._ se passa no início do século 19. Qual sua opinião sobre o que está acontecendo hoje?

Os republicanos, aqueles que dizem que se deve acabar com a violência e a pornografia no cinema, levaram um sujeito que era da Federação de Luta Livre para sua convenção de escolha do candidato a presidente dos Estados Unidos. Esse é um esporte que permite que um atleta espanque o outro na cabeça com uma cadeira. O que pode ser mais violento para uma criança do que assistir a uma luta dessas? Sabemos que gritar "fogo" em uma sala cheia de cinema é errado, mas será que gritar "foda-se" é mais errado? Eu acho que não. Existe aquela velha frase que acompanha os filmes da Disney, que diz: "Este filme é para crianças de todas as idades". Nosso filme definitivamente não é para crianças de todas as idades. Não é tampouco para adultos que gostam sempre de um final feliz, sobretudo o americano, um povo que historicamente não aprecia a tragédia, à diferença do europeu, que sabe apreciar as qualidades de catarse e liberação que só as tragédias oferecem. É importante que extrapolemos os limites para adultos. Na América, liberamos a violência em filmes, mas somos restritivos em relação à sexualidade, e o resto do mundo faz exatamente o contrário. É bom lembrar que o marquês, na vida real, era contra a pena de morte; ele nunca matou ninguém. Ele viu muita gente ser guilhotinada, inclusive Maria Antonieta. Na verdade, quando mostramos a cesta cheia de cabeças, a cabeça de Maria Antonieta, que tiramos do Museu Madame Tussaud, está no centro. Foi uma pequena brincadeira que fizemos.

Você diz que os americanos abraçam a violência, mas temem o erotismo, a pornografia. Seu filme

O Que e Quando

Contos Proibidos do Marquês de Sade, filme de Philip Kaufman. Com Geoffrey Rush, Kate Winslet, Michael Caine e Joaquin Phoenix. Estréia neste mês

"Na América, somos muito puritanos, e muitas vezes causamos problemas mundo afora por causa desse puritanismo", diz o diretor. "Talvez o filme fale também sobre isso." Acima, Kate Winslet em cena

não estaria de certa forma acentuando esse medo quando, no ato final, liga uma cadeia de eventos violentos aos textos do marquês?

A pornografia causou todo aquele derradeiro inferno no filme, mas foi ela também a responsável pelo final feliz do casal jovem, a mulher de Michael Caine e o arquiteto. Portanto, da próxima vez que você entrar naquele quarto de hotel e ligar a televisão, saiba que existem duas opções. Tenha cuidado – a responsabilidade é sua na hora de escolher. Na América, somos muito puritanos, temos raízes puritanas e muitas vezes causamos problemas mundo afora por causa desse puritanismo. Talvez o filme fale também sobre isso.

Você estaria quebrando mais um tabu desse puritanismo ao pôr no seu filme o que parece ser uma cena de necrofilia?

Essa cena não é necrofilia: é um sonho. Nos contos de fadas, a princesa beija o sapo, e ele vira um príncipe: isso é bestial? Muitas histórias de crianças poderiam ser contadas de forma aterrorizante. O lobo mau come a vovozinha, e isso deveria nos apavorar? O filme não seria autêntico se ele não fosse sádico em vários aspectos.

Você foi sádico com Geoffrey Rush, fazendo-o atuar nu durante mais da metade do filme?

Acho que não. Espero que não. A idéia nunca foi explorar sua nudez. Ele é tão incrivelmente natural que acabou usando sua nudez como um figurino. Ela revela um lado puro do marquês, um lado que ele estava escondendo. Por meio da nudez, ele diz que odeia a religião, a igreja. Ele também está tentando chamar a atenção do abade para o fato de sua religião ser muito restrita e exclusiva. Uma religião que não tem espaço para pessoas como ele. A nudez dele é uma nudez bíblica. Portanto, o que acontece ao abade no final do filme é, para mim, um final feliz. Ele aprende, por meio do sofrimento, sobre um tipo de verdade que só o marquês parecia conhecer.

Geoffrey foi sua primeira escolha para o marquês?

Primeira e única. Geoffrey é um dos atores mais brilhantes de sua geração. Ele é articulado, absolutamente livre de preconceitos contra sua nudez; é engraçado e espirituoso. Ele leu o marquês na faculdade, viveu e estudou em Paris, tem uma cabeça européia.

E como você escolheu o restante do elenco?

Michael Caine tem muito humor. Ele consegue sorrir nas horas mais impróprias neste filme, o que torna seu personagem ainda mais complexo e apavorante. Joaquin é um jovem muito puro, que detestava quando eu elogiava seu trabalho na frente da mãe dele e das irmãs que vinham visitá-lo no set. Ele carrega muita dor dentro de si – todos sabemos por quê (*Kaufman se refere à morte prematura do irmão mais velho de Joaquin, River Phoenix, em outubro de 1993: Joaquin estava com River e foi quem chamou a ambulância para socorrê-lo*). Joaquin é um ator que pertence à grande tradição dramática americana, como Montgomery Clift e Marlon Brando. Kate, sob vários aspectos, pode ser considerada a melhor no filme. Ela tinha 23 anos quando filmamos. Ela é maravilhosa, inteligente, perceptiva, espontânea. Tudo isso me deixava abobado, e várias vezes ela me flagrou olhando para ela com uma cara de admiração idiota. Ela me flagrava e ria: "O que você está olhando, seu velho fedorento? Vamos trabalhar".

Por que, em tantos anos de carreira, você fez tão poucos filmes?

Não é por falta de idéias. Eu penso em cinema o tempo todo. Enquanto estou acordado, estou pensando em boas histórias que possam virar bons filmes. Houve uma série de projetos que não pude fazer acontecer. Toda vez que o estúdio me dizia que definitivamente estaríamos fazendo aquele filme, alguma coisa acontecia, e ele não saía do papel. Eu moro em São Francisco e trabalho com meu filho como produtor. Estou sempre cercado de família e amigos. Não moro em Hollywood e não sou obcecado por minha carreira da forma como alguns de meus contemporâneos são. Tenho interesse em filmes, em literatura, em jardinagem, tento ser feliz, mas estou sempre procurando por uma boa história para filmar. Mas as histórias que me fascinam em geral repugnam Hollywood. Hollywood está se tornando cada vez mais corporativa e avessa a extremos, que é exatamente o que me interessa – e o que eu acho que deveria interessar o cinema americano. Precisamos de extremos em filmes porque, caso contrário, acabaremos mostrando sempre histórias suaves e deixaremos de ser interessantes. O marquês é interessante – é obsessivo, extremo, passional, e é isso que até hoje gera tanta energia em torno dele. ■

Contos Proibidos... (acima, Rush e Winslet), a exemplo de *Henry e June* (abaixo, Fred Ward e Maria de Medeiros), é uma incursão de Kaufman na sexualidade, tema incômodo em Hollywood

Delírio e Inferno

Contos Proibidos... fala sobre os limites da tolerância

As primeiras imagens de *Contos Proibidos do Marquês de Sade* pregam uma peça tanto na imaginação quanto na bagagem cultural do espectador: enquanto a voz de Geoffrey Rush, em *off*, lê um texto de desvairado e cruel erotismo, a tela se enche gradualmente com imagens que parecem indicar o tipo de colisão sexual à qual nos acostumamos chamar de sadomasoquista. Há uma jovem e bela mulher em aparente êxtase submisso e um truculento tipo mascarado que obviamente se delicia com os frêmitos de terror da moça. Philip Kaufman, sádico ele mesmo, demora um pouco até revelar sua verdadeira intenção: o embuçado é, de fato, um carrasco, e a trêmula moça, uma aristocrata condenada à morte nos anos do Terror da Revolução Francesa. Não estamos vendo uma sessão S&M, mas uma decapitação por guilhotina, e o marquês de Sade (Rush) é a face anônima na janela acima e atrás da malta ululante, testemunha muda ainda incerta da sua sorte um tanto hesitante na época, diante da sua dupla condição de marquês e escritor assumidamente pornográfico.

Assim, de truque em truque, de metáfora em metáfora, avança *Contos Proibidos...*, a adaptação de Kaufman para a premiada peça de Doug Wright sobre os "últimos meses de vida do marquês de Sade" no manicômio de Charenton, dividido entre sua coleção de livros, vinhos e arte erótica, as peças que escreve para os outros doentes, com a permissão tácita do abade Coulmier (Joaquin Phoenix), e as atenções de uma apetitosa e dedicada lavadeira (Kate Winslet), que leva seus manuscritos ao mundo da França napoleônica.

Nesse estranho paraíso instala-se uma curiosa serpente, o alienista Royer-Collard (Michael Caine), um homem de ciência (mas com peculiares apetites carnais) enviado por Napoleão para pôr um fim à explosiva obra do marquês. Sua aparição, como uma espécie de Darth Vader do século 19, assinala a mudança de tom do filme de Kaufman – dos delírios barrocos e irônicos do marquês somos levados paulatinamente a um inferno subterrâneo de tortura e repressão, na qual vítima e carrasco se confundem até não haver mais distinção entre um e outro. Como *Marat/Sade*, peça de Peter Weiss, *Contos Proibidos...* usa o marquês como um símbolo – aqui, o símbolo de um id irreprimível que as convenções sociais não podem tolerar.

Brilhante em alguns momentos, excessivo e auto-indulgente em outros, *Contos Proibidos...* é, de todo modo, um filme importante sobre um tema que, como o marquês, não consegue calar: os limites da tolerância numa sociedade que se quer civilizada. E, apesar do desempenho chamativo de Rush, o filme é mais quietamente servido pela notável performance de Joaquin Phoenix como um homem apaixonado demais por seus próprios demônios. – AMB

Michael Caine, o inimigo do marquês: outros apetites carnais

China ocidental

O Caminho para Casa, **de Zhang Yimou, apropria-se de referências do seu país para contar uma história romântica de modelo americano.** Por Michel Laub

O conflito entre passado e presente, tema recorrente e universal, ganhou presença acima da média na narrativa asiática desde o pós-guerra. O motivo provável é a integração crescente das sociedades da região na economia moderna, com o intercâmbio humano que lhe vem a reboque, sem que tal presença solape tradições milenares nos costumes e na cultura. *O Caminho para Casa*, do multipremiado diretor chinês Zhang Yimou, pode começar a ser explicado com base nesse contexto de conflito, de um choque de proporções violentas, que está longe de parecer resolvido.

O filme fala de Luo Yusheng (Sun Honglei), empresário que retorna à sua aldeia natal quando recebe a notícia da morte do pai, um velho professor. Lá, ouve da mãe (Zhao Yuelin) a exigência de que o enterro seja feito à maneira tradicional, com os habitantes do vilarejo carregando o caixão por um longo percurso até a casa do morto. Enquanto são desfiladas dificuldades de ordem prática e financeira para que o desejo seja atendido, flashes do passado contam a história dos pais de Yusheng

FOTOS DIVULGAÇÃO

Zhang Ziyi, Li Bin e Zheng Hao: tempero hollywoodiano

(Zhang Ziyi, no papel da mãe quando jovem, e Zheng Hao), que se conheceram nos anos da Revolução Cultural de Mao Tsé-tung. À primeira vista, é uma trama privada vista à luz de grandes processos históricos: no passado, a atividade do professor e o romance em si enfrentam restrições impostas pelas diretrizes do partido; no presente, a mãe sofre porque a pretendida homenagem ao marido é incompatível com os novos tempos.

Mas a impressão é enganadora. Yimou não carrega os dois dramas com tintas políticas – prefere um caminho neutro, em que a conjuntura é apenas detalhe (no primeiro caso, uma que outra referência à revolução; no segundo, um cartaz do filme *Titanic* na parede, e pouco mais). No registro visual, a opacidade política também impera. O presente é narrado em preto-e-branco, enquanto o passado se reveste de um colorido vivo, quase lírico em suas paisagens floridas e inocentes. Sugere-se alguma fantasia regressiva, como se os tempos do camarada Mao fossem mais sonhadores, mas a injunção não encontra justificativa na trama: no fundo, Yimou parece estar contando tão-somente uma história de amor, um conto de fadas sobre uma relação que perdurou no tempo e venceu inimigos poderosos. A música em tom hollywoodiano, que aumenta de volume nas cenas mais arrebatadoras, e determinadas passagens sentimentais, como o choro da mãe de Yusheng lá pelas tantas, reforçam o argumento de que, para o bem e para o mal, o filme é apenas isso.

Se for, cabe a pergunta: por que a apropriação de referências caras à história e à narrativa chinesa recentes num enredo até delicado, mas banal em sua despretensão? Talvez porque seja difícil escapar de tais temas, vide os motivos expostos antes, talvez por uma sutileza menos estética do que comercial: para dar um toque "sério" e "artístico" ao que não passa de um (bom) roteiro de modelo americano. É um truque, cumpre registrar, mesmo que seu artífice seja o cineasta autor de títulos que tratam com precisão e beleza da China de ontem e hoje – *Lanternas Vermelhas* (1991), sobre a condição feminina no país do início do século, e *Nenhum a Menos* (1999), sobre a escassez de recursos no sistema educacional contemporâneo. E truques, não custa repetir, são matéria básica da carpintaria apressada e artificial de *Titanic* – a mesma que, ironia involuntária, é criticada pelo próprio Zhang Yimou num filme tímido demais perto do restante de sua obra. ■

O Filme

O Caminho para Casa, de Zhang Yimou. Com Sun Honglei, Zhao Yuelin, Zheng Hao e Zhang Ziyi. Em cartaz

Abaixo, novamente o casal Zheng Hao e Zhang Ziyi: o tempo da Revolução Cultural visto timidamente, assim como a China contemporânea

Procura-se Estratégia

Hollywood ainda não sabe como enfrentar a inevitável união entre os mundos do computador e da TV

Durante três semanas no último mês de filmagem de *A.I*, o secretíssimo projeto inspirado numa idéia de Stanley Kubrick que Steven Spielberg está dirigindo em Los Angeles, o caminhão de lanche tornou-se o lugar mais cobiçado do set. E não exatamente por causa da comida: no alto e ao fundo do caminhão, o próprio Spielberg havia colocado uma web cam, uma câmera digital permanentemente ligada à Internet. E ali, todos os dias, integrantes do elenco (desde que não estivessem vestidos a caráter) e da equipe podiam mandar mensagens para amigos e parentes, ao vivo, diretamente do set para o site CountingDown.com. Spielberg em pessoa era freqüentador, em geral segurando cartazes com mensagens para seus filhos.

O episódio não teria significado maior que uma curiosidade a mais num projeto repleto de curiosidades, não fosse o fato de CountingDown.com ser o último vestígio de um projeto que, 11 meses atrás, ganhou manchetes em todos os jornais do meio: Pop.com, uma joint venture da DreamWorks, de Spielberg, com a Imagine Entertainment, de Ron Howard, que prometia mundos de entretenimento e informação digital acessíveis diretamente na rede. Em outubro de 2000, seis meses depois do crash que podou as asas do *boom* experimentado pela Internet nos Estados Unidos, Pop.com havia morrido antes mesmo de ser lançado – o destino mais trágico, mas não único, num oceano de sites e empresas de entretenimento audiovisual na Internet (Ifilm, AtomFilms, Creative Planet, as maiores) que fecharam as portas ou tiveram de reduzir drasticamente projetos e quadros de pessoal.

Um ano depois do maior *frisson* a sacudir a indústria cinematográfica desde o advento da televisão, no fim da década de 40, estúdios, investidores e empresários ainda não sabem o que fazer com a Internet. Pelo menos por enquanto. Dois problemas que dizem respeito à base tanto da indústria cinematográfica quanto da Internet conspiram para impedir a consumação desse flerte tão promissor. Um: é quase impossível cobrar por alguma coisa na Internet, ao menos diretamente do consumidor (e o cinema americano se fundamenta na venda a varejo); dois: na Internet, é virtualmente inviável garantir o exercício do sacrossanto direito de propriedade (e o cinema americano tem seu fôlego de longo alcance sustentado pela venda praticamente infinita dos direitos de exibição e reprodução de suas obras).

Mas milhões de espectadores na faixa etária mais cobiçada do mercado – de 17 a 22 anos – ainda estão lá fora, com tempo ocioso e dinheiro no banco, sentados diante de seus computadores novinhos, plugados nas melhores linhas de transmissão dos Estados Unidos: as redes das universidades (pena que, como o caso Napster prova, eles não tenham a menor intenção de pagar por coisa alguma que vêem...).

E, em algum momento nesta primeira década do novo século, redes semelhantes vão pôr um fim na divisão entre os mundos do computador e da TV, liquidando cabos, satélites e antenas de um só golpe. Hollywood quer estar pronta para esse momento. Se ao menos soubesse como...

A internet cumprirá um papel ainda indefinido na distribuição e divulgação de filmes, e a indústria cinematográfica não sabe como lidará com isso. O máximo que se vê, no atual cenário, são gestos simpáticos – e sem nenhuma importância em termos econômicos – como o de Spielberg (à dir.), que instalou uma web cam no set de filmagens de seu novo projeto, para que o elenco mande mensagens ao público por meio de um site

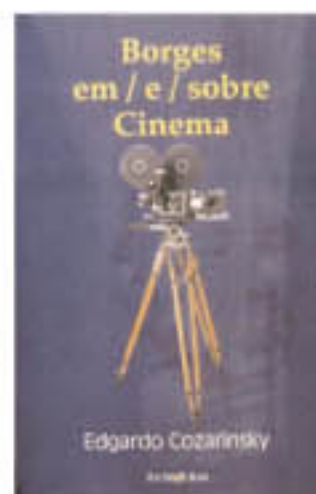
FOTO MARK WILSON/GETTY IMAGES

O filme segundo Borges

Textos do escritor argentino revelam sua concepção de narrativa no cinema

Jorge Luis Borges (1899-1986) foi colaborador da revista *Sur* entre 1931 e 1944. Responsável pela introdução do "cinematógrafo" nos assuntos abordados pelo periódico portenho, escreveu notas e comentários sobre filmes. Uma compilação de textos desse período está em *Borges em / e / sobre Cinema* (Iluminuras, 160 págs., R$ 28), livro organizado por Edgardo Cozarinsky. Essa versão em português reúne em um só volume material publicado no original *Borges y el Cine* (1974) e suas edições italiana e francesa, sinopse de dois roteiros feitos em colaboração com Adolfo Bioy Casares e análises de adaptações cinematográficas da obra literária de Borges.

O livro poderia ser somente uma curiosidade, uma leitura atraente apenas aos cinéfilos – que contam ainda com fotos e ficha técnica dos filmes citados – e aos leitores fiéis de Borges. Mas o autor de *O Aleph* – por meio de textos curtos sobre produções de diretores como Charles Chaplin, Orson Welles, Hitchcock e sobretudo do austríaco Josef von Sternberg (1894-1969), influência decisiva para seu imaginário – não se deteve em fazer crítica de filmes. Antecipando em teoria o que seus livros abordariam, produziu pequenos ensaios sobre a narrativa. O enredo dos filmes não seria a essência da obra, mas o modo como a história é (des)construída e narrada. Para Borges, *Cidadão Kane* (1941), por exemplo, vale pelas "formas de multiplicidade, de inconexão" com que se conta a história de Charles Foster Kane, "um simulacro, um caos de aparências".

Em *Sobre a Dublagem*, ironia e deboche são usados contra os admiradores dessa "industriosa anomalia fonético-visual". Nesse artigo de meados da década de 40, Borges já julgava haver uma "decadência mundial" do cinema e investia contra aquilo que considerava uma "consciência geral de uma substituição, de uma falsidade". – HELIO PONCIANO

No livro (acima), *Cidadão Kane* (abaixo, com Orson Welles) é definido como um "caos de aparências"

Truffaut no original

Coleção de DVDs traz a cor e o som verdadeiros de um dos mestres da Nouvelle Vague

Jules e Jim (com Jeanne Moreau): redescoberta

Cinco dos longas-metragens de François Truffaut foram selecionados para inaugurar uma coleção de DVDs lançada pela MK2, na França: *O Último Metrô*, *Jules e Jim*, *A Mulher do Lado*, *Um Só Pecado* e *As Duas Inglesas e o Amor*. Cuidadosamente restaurados e remasterizados, os filmes recuperaram a cor e o som originais de obras-primas de uma das estrelas da Nouvelle Vague. O comando editorial do projeto é de Serge Toubiana, ex-diretor da revista *Cahiers du Cinéma* e autor de um documentário e de uma biografia sobre Truffaut. Há comentários de atores e roteiristas que trabalharam com o diretor e tiveram suas reações registradas ao vivo enquanto assistiam à projeção dos filmes: entre outros, Gérard Depardieu comenta *O Último Metrô* e, junto com Fanny Ardant, *A Mulher do Lado*; emocionada, Jeanne Moreau redescobre *Jules e Jim*. Para breve, a MK2 promete lançar mais obras de Truffaut e, na mesma série, filmes de Kiarostami, Kieslowski, Alain Resnais e Claude Chabrol. Informações no site www.mk2.com/dvd. – FERNANDO EICHENBERG, de Paris

FOTOS DIVULGAÇÃO

A FRIA INTELIGÊNCIA

Brava Gente Brasileira, **de Lúcia Murat, é corajoso na abordagem da colonização, mas o bom argumento não o transforma em um bom filme**

Por Almir de Freitas

Foram 500 anos de Brasil, os índios que levaram borrachada e bomba de gás na festa de abril passado na Bahia que o digam como. Ouvi-los não é tão fácil como pode parecer a princípio, falar por eles menos ainda, mas o cinema não se rende. *Brava Gente Brasileira*, filme de Lúcia Murat que estréia neste mês, é mais uma tentativa de mostrar, por meio de uma história exemplar, o modo como se deu a colonização do Brasil, com os massacres de populações inteiras e as desinteligências advindas dos abismos culturais que se abriam à medida que se ocupava o território – coisa, aliás, que não requer dotes de genialidade para ser compreendida e, por isso mesmo, é terreno fértil para generalizações em produções simplistas.

A despeito de estar inserido nessa linhagem temática, *Brava Gente...* supera a maioria de seus antecessores, porque assume mais riscos ao se deter em um episódio que evita de saída ingenuidades do tipo mocinho-e-bandido. A saber: no Pantanal do fim do século 18, quem aparece como responsável por um massacre são os índios guaicurus, antepassados dos cadiuéus que, à moda dos aqueus contra os troianos, se infiltram no Forte Coimbra e matam 54 soldados da coroa portuguesa.

Há que se reconhecer que, diante disso, é preciso coragem e algum engenho para que o tiro não saia pela culatra. Se a ousadia é bem recompensada, já que Lúcia escapa da mistificação do *bom selvagem* sem fazer lembrar o bordô daqueles filmes com malvados peles-vermelhas atacando o forte apache, a competência narrativa fica pelo meio do caminho, praticamente limitada ao mérito de ter feito essa leitura acertada e sem preconceitos tolos a respeito da colonização.

Desprovido de um acabamento técnico e de um roteiro mais sofisticados, *Brava Gente...* não consegue passar ao público a própria dimensão da novidade que representa em meio a um punhado de filmes simplórios – ou seja, é incompleto como cinema. Na órbita do fato histórico, os personagens, mal encaixados, só provocam uma sensação de *déjà-vu*: lá vemos o ilustrado europeu, Diogo Albuquerque, que fica desorientado com a aspereza do Novo Mundo e tem um romance com a índia bonita, Ánote (e aí os tais abismos culturais...); os militares brasileiros – um violento e bronco que caça nativos como se eles fossem bichos, o outro esclarecido nas limitações da elite brasileira da época; o padre de moral pouco cristã; e o aventureiro imigrante que se perde em delírios na busca de uma riqueza mítica.

A impressão que se tem é a de que, exceto por um outro episódio, vai-se simplesmente passando o tempo entre a apresentação das razões dos índios cavaleiros (elas existem, claro) e a matança final. É como se *Brava Gente...* padecesse de uma certa inteligência fria, incapaz de surpreender, incomodar ou emocionar. Mesmo a incompreensão extrema de Diogo Albuquerque diante de Ánote, que mata seu bebê recém-nascido, transmite pouca coisa mais que uma honestidade antropológica, quando tinha tudo para ser a cena-síntese de um filme que mostrasse sem medo – mais uma vez, que seja – o que pode acontecer no choque de duas culturas.

Da redundância do tema sempre se poderá dizer que é relativa, como mostrou, por exemplo, a polícia baiana depois desses cinco séculos. Mas o mínimo que se espera de um filme nessas condições é que seja capaz de, com os recursos narrativos de que dispõe, provocar uma reação diferente em torno de uma mesma história. Difícil, mas possível. Se *Brava Gente...* não carrega o mal da generalização simplista (o que não é pouco, ressalte-se), fica a dever como cinema.

Acima, a atriz Luciana Rigueira como a índia Ánote: longe da imagem do bom selvagem

Brava Gente Brasileira, filme de Lúcia Murat. Com Diogo Infante, Luciana Rigueira, Floriano Peixoto, Leonardo Villar, Buza Ferraz e Sérgio Mamberti. Estréia prevista para este mês

FOTO DIVULGAÇÃO

Os Filmes de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana (*)

	TÍTULO	DIREÇÃO E PRODUÇÃO	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**Dançando no Escuro** (*Dancer in the Dark*, Dinamarca, França e outros, 2000), 2h. Drama.	Direção: **Lars von Trier**, de *Ondas do Destino* e *Os Idiotas*. Produção: AV-Fund Norway, Arte France Cinéma e outras.	**Björk** (*foto*), Catherine Deneuve, David Morse e Peter Stormare.	Imigrante tcheca nos Estados Unidos perde progressivamente a visão. Enquanto junta dinheiro para pagar uma cirurgia que evite, no futuro, problema semelhante no filho, ela vive um cotidiano trágico só aliviado pela lembrança dos velhos musicais hollywoodianos.	Este é o primeiro Von Trier depois do seu Dogma 95, manifesto que previa filmes baratos, com câmera na mão e sem efeitos especiais. Como em obras de sua primeira fase (*Europa*, *Ondas do Destino*), o cineasta prova que é mais que um mero provocador.	Na excepcional atuação de Björk, que também canta e assina a não menos excepcional trilha sonora.	"O mundo hoje precisa disto juntamente: compaixão e alegria. Exatamente como no filme *Dançando no Escuro*. Não percam esta dor e esta alegria." (Arnaldo Jabor, *Folha de S.Paulo*)
NO BRASIL	**Cavalgada com o Diabo** (*Ride with the Devil*, EUA, 1999), 2h18. Drama de época.	Direção: **Ang Lee**, de *Razão e Sensibilidade* e *Tempestade de Gelo*. Produção: Good Machine/Universal Pictures.	Tobey Maguire (*Tempestade de Gelo*), Skeet Ulrich, a cantora pop/folk Jewel.	Na Guerra Civil Americana, dois amigos de infância (Maguire e Ulrich) juntam-se a um grupo miliciano para quem a guerra é uma aventura. Jewel é a jovem viúva que atrai as atenções amorosas de ambos. Baseado no livro *Woe to Live On*, de Daniel Woodrel.	Por Ang Lee. Diretor versátil, ele é capaz de retratar com competência épocas e lugares distintos como a Inglaterra do século 19 (*Razão e Sensibilidade*) e os Estados Unidos dos anos 70 (*Tempestade de Gelo*) e, agora, da Guerra Civil.	Nos diálogos. Não se assuste se não conseguir acompanhar a maioria deles – Lee manteve-se extremamente fiel ao dialeto americano da época.	"Por mais que Hollywood tenha revirado a Guerra Civil Americana em busca de bilheterias de ouro, essa angustiante era nunca pareceu ou soou nas telas de cinema como faz aqui, nesse arrepiante drama de Ang Lee." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**Uma Relação Pornográfica** (*Une Liaison Pornographique*, França, 1999), 1h20. Drama.	Direção: **Frédéric Fonteyne**. Produção: ARP Sélection, Artémis Productions, Fama Film, Radio-télévision Belge, entre outros.	**Nathalie Baye** e **Sergi Lopez** (*na foto do cartaz*).	O desejo de levar adiante uma fantasia sexual junta um casal que passa a se encontrar toda semana. Aos poucos, a ligação entre ambos se mostra mais forte nas entrelinhas dos diálogos e nos intervalos dos encontros.	Pelo tema universal dos relacionamentos amorosos, que, num filme cheio de detalhes, é mostrado de maneira sutil e delicada.	Em Nathalie Baye, cuja interpretação se funda em pequenos gestos e deu a ela, merecidamente, a Taça Volpi de Melhor Atriz no Festival de Veneza do ano passado.	"As inúmeras conversas servem então apenas para encobrir os sentimentos que as expressões corporais dos personagens não conseguem conter. O verdadeiro discurso do filme, portanto, não se faz de palavras, mas de imagens." (Cecília Sayad, *Folha de S.Paulo*)
NO BRASIL	**Adeus, Lar Doce Lar** (*Adieu, Plancher des Vaches!*, França, 1999), 1h58. Drama.	Direção: **Otar Iosseliani**. Produção: Alia Film, Carac Films, Instituto Luce e Pierre Grisé Productions.	Nico Tarielashvili, Lily Lavina, Philippe Bas, Stephanie Hainque, Mirabelle Kirkland, entre outros.	Nicolas, um dos filhos de um casal aristocrata decadente, criado dentro de um castelo, sonha com a felicidade, que, para ele, está fora dos limites da mansão. Ao mesmo tempo, um jovem sem recursos, que mora em Paris, acredita que a felicidade se concentra exatamente dentro dos castelos.	Para desfrutar de uma história que não permite nenhum tipo de previsão. As cenas são uma sucessão de surpresas, envolvendo personagens bizarros.	Na expressão *plancher des vaches*, que dá nome ao filme, e é usada pelos marinheiros quando estão prestes a atracar em terra firme. Entre os desejos e a realidade que se alternam no enredo, o título torna-se bastante sugestivo.	"É um filme que não se assemelha a nenhum outro, o que não é raro nesta época em que Hollywood repete sempre, até a exaustão, as mesmas fórmulas. Há um perfume de René Clair, no tempo em que era o príncipe da comédia, de Luis Buñuel no cinema de Iosseliani." (Luiz Carlos Merten, *O Estado de S.Paulo*)
NO BRASIL	**Leste-Oeste, O Amor no Exílio** (*Est-Ouest*, França/Rússia/Espanha/Bulgária). Drama.	Direção: **Régis Wargnier**. Produção: Le Studio Canal Plus, France 3, Mate Production, Sofica, UGC.	**Catherine Deneuve** (*foto*), Sandrine Bonnaire, Oleg Menshikov.	Atendendo ao apelo de Stálin para "reconstruir a pátria", um jovem casal (Bonnaire, Menshikov) volta à Rússia depois da Segunda Guerra. A realidade lá encontrada é inteiramente hostil.	É um retrato dramático de um capítulo pouco conhecido da história recente – e um dos filmes estrangeiros de maior sucesso nos Estados Unidos, onde foi indicado para um Oscar.	Nos excelentes desempenhos do trio central de atores.	"Este filme é muito mais que a simples história destes personagens – é um grande e sombrio épico de uma sociedade perdida, devastada e aterrorizada, cujo idealismo foi reduzido ao mais puro medo." (*Time*)
NO BRASIL	**Bounce** (*Bounce*, EUA, 2000), 1h46. Drama romântico.	Direção: **Don Roos** (*The Opposite of Sex*). Produção: Miramax.	**Ben Affleck** e **Gwyneth Paltrow** (*foto*).	O publicitário Buddy (Affleck) cede seu lugar em um vôo para o marido de Abby (Paltrow). Quando o avião cai, ele se vê em conflito ao ter de produzir uma campanha para amenizar os danos comerciais da companhia aérea. Tudo se complica ainda mais quando ele conhece Abby.	Para conferir o que Roos – sucesso instantâneo de 1999 com *Sex* – fez com material completamente diferente.	Na química entre Affleck e Paltrow, dois dos jovens mais talentosos e poderosos de Hollywood, que, por algum tempo, foram de fato um casal.	"Um trabalho (...) comparável em sua arte a *Jerry Maguire* e *Melhor Impossível* (...). Gwyneth Paltrow e Ben Affleck, as estrelas, emergem do filme como o casal mais tocante e romântico a entreter Hollywood há muito tempo." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**Entrando numa Fria** (*Meet the Parents*, EUA, 2000), 1h45. Comédia.	Direção: **Jay Roach**, dos dois filmes *Austin Powers*. Produção: DreamWorks/Universal Pictures.	Robert De Niro, **Ben Stiller** (*foto*), Teri Polo.	Depois de pedir a mão da namorada (Polo) em casamento, o pretendente (Stiller) resolve conhecer a família da moça e levanta as suspeitas do futuro sogro (De Niro), um ex-agente da CIA.	O grande e inesperado sucesso da temporada outono-inverno nos Estados Unidos, disparando a carreira de Stiller e estabelecendo De Niro como comediante.	Em certas referências. *Quem Vai Ficar com Mary?* tinha um cachorrinho-assinatura; *Entrando numa Fria* tem um gato sofredor – e uma série de cenas e gagues visuais que foram sugeridas pelos próprios De Niro e Stiller.	"Robert De Niro tem sido extremamente bem-sucedido em seus esforços para satirizar sua própria imagem – e esta talvez seja sua melhor tentativa." (*The New York Times*)
NO BRASIL	**A Nova Onda do Imperador** (*Emperor's New Groove*, EUA, 2000), 1h40. Comédia animada.	Direção: **Mark Dindal**. Produção: Walt Disney Productions.	Vozes de David Spade, John Goodman, Eartha Kitt, Patrick Warburton, entre outros.	Na América pré-colombiana, o convencido imperador Kuzco planeja construir um parque aquático para uso próprio – mas acaba transformado numa lhama e doado para um criador que mora exatamente onde o parque seria construído.	Para conferir o que a turma da Disney – mais experiente e mais esperta – fez com um gênero (o desenho de aventura) e uma época (a América pré-colombiana) já explorados recentemente, com pouco sucesso, pela arqui-rival DreamWorks (em *O Império do Sol*).	Na animação moderna, limpa e angulosa. E na trilha sonora composta por Sting.	"O desenho agora é todo dançante e cantante, mas *A Nova Onda...* era para ter sido um épico animado mais sério antes de o estúdio decidir reeditá-lo." (*Entertainment Weekly*)
NO BRASIL	**O Implacável** (*Get Carter*, EUA, 2000), 1h42. *Thriller* de ação/drama.	Direção: **Stephen Kay** (*Máquina Mortífera 3*). Produção: Carter Productions, Franchise Pictures, Morgan Creek Productions, The Canton Company e Warner Bros.	**Sylvester Stallone** (*foto*), Miranda Richardson, Michael Caine, Alan Cumming.	Quando descobre que a morte do irmão não foi acidente, mas assassinato, o implacável Carter (Stallone), um policial que persegue mafiosos em Las Vegas, sai à caça dos assassinos.	Para lembrar o personagem Carter, vivido por Michael Caine em 1971, na produção original do filme, que foi um dos *thrillers* mais bem-sucedidos do cinema inglês.	Na participação especial de Michael Caine – o Carter original de 30 anos atrás – e no fato de Stallone não elevar seu tom de voz em nenhuma cena.	"(*O filme*) é tramado de forma tão pequena que não só faltam subtexto e contexto, mas ele também pode ser o primeiro filme do mundo sem um texto." (*The New York Times*)
NO EXTERIOR	**O Tigre e o Dragão** (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, China/Taiwan/EUA), 2h. Ação/romance/drama.	Direção: **Ang Lee**, de novo. Produção: Asia Union Films Entertainment Ltd., China Films, EDKO Film, United China Vision, Zoom Hunt International Production Company, Columbia Pictures Asia e Sony Picture Classic.	Chow Yun-Fat, Michelle Yeoh, Zhang Ziyi.	Na China antiga, dois veteranos guerreiros da tradição wuxia de artes marciais – Yun-Fat e Yeoh – nutrem um amor secreto e mútuo, enquanto lutam para preservar a pureza de uma espada mágica cobiçada por uma ambiciosa malfeitora (Ziyi) que, na realidade, é uma jovem aristocrata.	É um dos melhores filmes do ano, se não o melhor, capaz de subverter a xenofobia de Hollywood – um dos filmes mais aplaudidos, literalmente, depois e durante exibições em Cannes, Toronto, Tóquio e Estados Unidos.	Nas inacreditáveis cenas de ação – a maioria realizada por mulheres e todas coreografadas pelo mestre Yuen Wo-Ping (*Matrix*), que vem arrebatando platéias do mundo todo. E no primoroso roteiro.	"Mr. Lee utiliza-se da ação, um gênero que normalmente chega às telas apenas com energia e movimento, para criar uma meditação em perspectiva sobre espiritualidade, algo que normalmente escapa ao gênero." (*The New York Times*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

(*) Com Redação

Maria Filomena Mónica, que lança biografia do escritor neste mês, fala sobre como ele distorceu a sociedade portuguesa em sua obra

Por Miguel Pinheiro, de Lisboa

A mentira de Eça

No conforto da sua casa, no aristocrático bairro lisboeta da Lapa, a acadêmica Maria Filomena Mónica, uma das mais respeitadas de Portugal, diverte-se em destruir lugares-comuns da história e da cultura de seu país. Sempre foi assim em sua trajetória. O sorriso nunca lhe sai dos lábios enquanto desmonta supostas verdades com precisão e minúcia: agora, seu alvo é a descrição da burguesia portuguesa na obra de Eça de Queiroz. O tema está em *Eça de Queiroz: Vida e Obra* (nome da versão portuguesa), biografia do escritor que ela lança, simultaneamente, no Brasil e em Portugal neste mês.

À dir., *Convite à Valsa*, quadro de Columbano: como em Eça, a elite portuguesa do séc. 19 em formas pouco nítidas

FOTOS EXTRAÍDAS DO LIVRO *HISTÓRIA DE PORTUGAL*, VOL. 5, DE JOSÉ MATTOSO (DIR.)

Segundo Maria Filomena, Eça era muito diferente do mito que vários ideólogos de esquerda e de direita quiseram construir. Nem revolucionário nem reacionário, ele era, acima de tudo, um moralista: "Eça queria sanear o regime para que o país se pudesse regenerar; queria que o país produzisse mais, enriquecesse e fosse mais culto", diz nesta entrevista. Ou seja, ele não era apenas um escritor: era um político e tinha um projeto muito claro para o seu país. Na guerra contra os governantes do seu tempo, que achava "desprezíveis", tudo valia como arma. Até a literatura. Melhor: *principalmente* a literatura. Na opinião da acadêmica, Eça usou os seus romances para fins políticos. Em outras palavras, enganou seus leitores, e propositadamente. "Ele pegou a realidade e distorceu-a", diz. "O nosso século 19 foi muito diferente daquele descrito na ficção do Eça."

Maria Filomena (à direita): "Eça não teria escrito o que escreveu se não se preocupasse com o destino de Portugal"

BRAVO!: Como surgiu sua tese em que afirma que os romances de Eça de Queiroz tinham pouco a ver com o século 19 português?

Maria Filomena Mónica: Foi nos anos 90. Pelos jornais da época e outras fontes vê-se que o sistema político português durante a monarquia constitucional era muito diferente daquilo que a ficção do Eça nos dava e da história do Oliveira Martins. Eu pensei: "Não tem nada a ver uma coisa com a outra. Estes dois gênios enganaram-nos". E enganaram-nos mesmo. Mais: eu acho que o país imaginário deles é tão forte, o que eles disseram sobre os políticos — que eram aqueles senhores horrendos, o Conselheiro Acácio (*pseudo-intelectual, falso profundo personagem de* O Primo Basílio), toda esta galeria de monstros que ele criou — é tão forte que não vai desaparecer. Mas acontece que aquilo que o Eça nos diz não corresponde à realidade. O que os jornais nos mostram é que o sistema político português não era tão anômalo e os políticos não eram tão imbecis e analfabetos como ele dizia. O Eça distorceu a realidade. Isso porque ele, o Oliveira Martins e o Antero de Quental estavam inseridos num projeto político, que era derrubar aqueles governos que eles achavam desprezíveis.

Por que se permitiu que esse mito persistisse?

Acho que foram dois fatores, o principal dos quais é o gênio do Eça. Ele criou personagens tão engraçados que o que ficou na memória dos portugueses e das pessoas que o leram foram essas caricaturas. Os casos mais notáveis são o Conselheiro Acácio e o Pacheco, de *A Correspondência de Fradique Mendes*. Esses são personagens ligados normalmente à política, e isso tem um pouco a ver com a cultura portuguesa, que em geral odeia e despreza os políticos. Ao criar essas caricaturas, o Eça apanhou alguns traços da realidade, porque ele não inventou um mundo totalmente oposto ao real; mas pegou o real e distorceu-o. A distorção ficou muito bem-feita. A outra causa da perpetuação do mito tem a ver com a falta de uma boa historiografia do século 19 em Portugal. O regime de Salazar desprezava o século 19 e encorajava os estudantes da minha geração a escrever sobre os Descobrimentos, que eram considerados parte de uma idade de ouro. Hoje sofre-se um pouco disso. Se bem que eu ache que será muito difícil à historiografia substituir as figuras que o Eça criou.

O Eça enganou intencionalmente?

Sim, sim. E não era um projeto político só dele, era de geração. Se você analisar as Conferências do Casino (*encontros do grupo de Eça num bar de Lisboa*), que têm lugar por volta de 1870, vê que aquele grupo de jovens que acaba de sair da universidade está desempregado politicamente. Os lugares estão todo ocupados, já não há guerras e eles olham à volta e só vêem burgueses instalados — vêem o duque de Ávila muito gordo, cheio de condecorações, e detestam aquilo. Eles queriam mudar o sistema. O que, de resto, até é normal num adolescente. Mas aquele projeto manteve-se ao longo da vida deles. De todos, o Eça foi o menos político, foi o único que nunca quis fazer política. Ele via-se como um artista e um escritor. Ele queria — por exemplo, com *As Farpas*, que começaram a ser publicadas ao mesmo tempo que as Conferências do Casino — uma espécie de destruição do regime pelo riso. Ele ri dos políticos do regime com uma intenção precisa: faz troça da sociedade com um intuito moralista, que é o de sanear o regime para que ele se possa regenerar. Ele tinha um instinto politicamente regenerador que só deixou de ter no fim da vida.

E qual era, exatamente, o projeto político dele?

Uma certa direita portuguesa tentou fazer com que o Eça fosse ruralista e patriota, no sentido reacionário do termo. A direita fingiu, por exemplo, que ele nunca tinha saído de Portugal. Ora, ele saiu do país aos 27 anos e nunca mais voltou nem quis voltar — mas eles fingiram, na cabeça deles, que ele queria voltar e que queria acabar com o Parlamento. Nada disso tem fundamento. É tudo mentira. Tanto o Eça como o Oliveira Martins queriam que o país produzisse mais, enriquecesse e fosse mais culto. Eles viajavam pela Europa e tinham vergonha de dizer que eram portugueses e de reconhecer que no país deles 80 e tantos por cento das pessoas eram analfabetas, que a miséria era enorme e que viviam no país mais atrasado da Europa. A idéia de que havia uma civilização superior na França e na Inglaterra era-lhes muito dolorosa. Eles

Abaixo, *O Sorvete*, gravura portuguesa de 1884: um pouco de moralismo, um pouco de distorção, como em Eça e em toda a sátira

FOTO MARCELO BUAINAIN

achavam, o que hoje em dia pode parecer muito ingênuo, que Portugal não se tornava mais próspero porque os políticos eram corruptos. Eles não queriam um regime ditatorial ou um cesarismo sem Parlamento ou qualquer regime forte. Mais: eles não queriam outro regime, queriam a monarquia constitucional tal como ela estava teoricamente planejada. O que achavam era que o pessoal político daquele regime estava todo minado. Portanto, queriam que houvesse uma elite iluminada que conseguisse que o país progredisse e se desenvolvesse.

Politicamente, ele era então um moralista.

Exato. Tal como todos os grandes satíricos, ele era um moralista. Mas no fim da vida convenceu-se que Portugal já estava para lá de qualquer redenção, que a monarquia ia acabar uns anos depois e que a Europa terminaria numa guerra mundial — o que de fato veio a acontecer pouco tempo mais tarde.

Mas não foi só a direita salazarista que tentou fazer um aproveitamento da obra de Eça. Também houve leituras freudianas e marxistas dos seus romances.

Sim, é verdade. E isso aconteceu porque Eça é um escritor muito popular. Para mim, a interpretação psicanalítica da sua obra, feita pelo João Gaspar Simões, não tem nenhum sentido. A obra do Eça não pode ser toda explicada com argumentos freudianos e com base no fato de o Eça ser filho de mãe incógnita. O século 19 tinha taxas de ilegitimidade altíssimas, tanto nas classes populares quanto entre a aristocracia. Os filhos naturais eram integrados sem problemas nas famílias. Por isso, o trauma do Eça não pode ter sido enorme. Ele próprio tinha na família vários tios que eram filhos ilegítimos. Seu avô foi juiz no Brasil, e seu pai nasceu no Brasil e foi o primeiro filho legítimo do avô. O fenômeno da ilegitimidade era corrente. A esquerda, por seu lado, tentou sempre dividir a vida de Eça em duas partes. Para eles, o Eça dos primeiros tempos, o das Conferências do Casino, era bom, socialista e revolucionário — mas depois acabou na direita, no dandismo e no esteticismo. Eu acho que não se pode fazer essa divisão. É evidente que ele evoluiu, como toda a gente evolui. Mas, diferentemente de Antero de Quental, de quem era amigo, ele nunca foi um revolucionário. Eça também se dava com o João Burnay, que era um dos maiores capitalistas de Lisboa nessa altura. Portanto: a esquerda tem uma espécie de primeiro Eça, de que gosta, e de segundo, de que não gosta. E a direita faz ao contrário: gosta do segundo e não gosta do primeiro. E resolveu inventar coisas absolutamente absurdas, ainda mais absurdas do que a esquerda. O Estado Novo inventou que a maior obra do Eça é *A Cidade e as Serras*. Ora, este é um livro muito complicado: Eça não o publicou em vida, foi revisto na segunda parte pelo Ramalho Ortigão, e portanto nós não sabemos o que o autor escreveu. Além do mais, *A Cidade e as Serras* não é nenhuma obra-prima, nem sequer é um livro típico do Eça. A direita aí meteu-se num atalho ideológico, dizendo que aquele livro era muito bom porque o Jacinto, supostamente sendo o Eça, teria voltado às serras, ao ruralismo. Acontece que o Eça fez tudo, chegando mesmo a meter cunhas ao ministro dos Negócios Estrangeiros por meio do pai, para não voltar a Portugal. Portanto, ele não só não queria ir viver nas serras, como nem sequer queria viver em Lisboa. Ele estava muito bem onde estava, no estrangeiro. A visão da direita é completamente mítica e disparatada.

Hoje em dia ainda são feitas tentativas de apropriação política de Eça?

Me surpreende que hoje os portugueses continuem a dizer não só que o século 19 é o século do Eça, mas que a sociedade portuguesa atual é igual à de Eça. Isso é demente. Não existem pessoas como a Luísa ou como o Primo Basílio. Apesar de tudo, Portugal evoluiu. As coisas são diferentes. O que me espanta é que aquela sociedade é totalmente diferente da nossa, mas as pessoas continuam a dizer que aqueles personagens estão entre nós. Ora, eles não estão entre nós.

Por que isso acontece?

É um bocado por ignorância, até ignorância do que é o Eça.

O universo político criado por Eça, com personagens como o Pacheco ou o Conselheiro Acácio, continua, ainda hoje, a condicionar a forma como a opinião pública portuguesa vê os políticos?

Sim. A fúria de Eça, ao retratar o Conselheiro Acácio ou o político Pacheco, é tal que essas figuras adquiriram uma estranha imobilidade. É quase como se o tempo não existisse. Eis o Portugal do ano 2000, tendo passado ao longo destes últimos 40 anos por uma das maiores transformações da sua história, a olhar para os seus deputados como se ainda usassem casaca, botins e chapéu alto. Vendo pelo lado positivo, isso deriva do gênio caricatural de Eça. Vendo pelo negativo, é uma conseqüência da cultura tradicional portuguesa, a qual sempre desprezou os políticos. Os políticos contemporâneos podem ser melhores ou piores do que os seus antepassados oitocentistas — em muitos casos são piores. O que indiscutivelmente são é diferentes. Mas a ficção superou a realidade. Mérito do escritor.

Eça gostava de Portugal?

Eu acho que ele gostava tanto de Portugal que chegava a ser trágico. Ele amava Portugal. O fato de não querer viver aqui nada diz sobre a sua relação afetiva com o país. Ele não teria escrito o que escreveu se não se preocupasse com o destino de Portugal. *As Farpas* são um apelo desesperado a que Portugal mude. E *Os Maias* revela uma enorme tristeza por Portugal estar tão acabrunhado.

Eça foi feliz?

Não muito. Ele teve uma vida morna. Mas teve momentos de felicidade. ■

O Que e Quando

Eça de Queiroz, Vida e Obra, **biografia do escritor de autoria de Maria Filomena Mónica. Ed. Record, lançamento neste mês. Até o fechamento desta edição, o livro não tinha número de págs. e preço definidos**

Acima, gravura retratando um banquete da Sociedade de Geografia de Lisboa em 1890; à esq., a Póvoa de Varzim, praia portuguesa, numa tela de Marques de Oliveira (década de 1880): tempo verdadeiro, personagens falsos

Acima, reproduzindo o engano, as versões televisivas brasileiras da obra do autor: as minisséries *O Primo Basílio* (foto da esq., com o trio Tony Ramos como Jorge, Giulia Gam como Luísa e Marcos Paulo como Basílio) e *Os Maias*, que estréia neste mês na TV Globo

FOTOS DIVULGAÇÃO

O país por trás das máscaras

Em *Desonra*, J. M. Coetzee evita os excessos de neutralidade e partidarismo para narrar a África do Sul pós-apartheid. Por Daniel Piza

O povo africano e sua arte: longe do kitsch para Coetzee (acima, à dir.)

FOTOS CAL OPPIDO / DIVULGAÇÃO

É preciso ser um grande escritor para enfrentar uma questão real, histórica e complexa e não se limitar a narrá-la com neutralidade nem acreditar em sintetizá-la com plenitude. O grande escritor apresenta as variáveis do problema, as camadas tanto emocionais como políticas que ele contém e, ao mesmo tempo, não se "posiciona" em definitivo sobre ele, dando-lhe interesse muito mais que local ou jornalístico. É o que Amós Oz, por exemplo, faz com o conflito entre judeus e palestinos. E é o que o autor de origem bôer

J. M. Coetzee faz com a África do Sul pós-apartheid no romance *Desonra*.

Coetzee, sempre cotado para o Prêmio Nobel, que no entanto preferiram dar em 1991 para sua conterrânea menos cética Nadime Gordimer, é essa espécie rara do observador participante, que não foge aos partidos da questão e sabe deixar o leitor tomar partido, se houver partido a tomar. Não há nada de "alegórico" no que ele narra. Sua escrita é direta e reta, aberta aos eventos e às cisões da vida real. O que ele faz, como Oz, é escolher um recorte da realidade, carregá-lo de significado com o uso da experiência e da imaginação e, assim, construir um mundo crível que olha ao mesmo tempo com intimidade e distanciamento. Não é o que fazem os bons escritores?

Em *Desonra*, ele recorta o cotidiano de uma universidade na Cidade do Cabo para falar da degradação do país depois do fim apenas oficial da segregação racista. Esse é seu primeiro lance de coragem: o que escolhe é um microcosmo respeitoso e "civilizado" de brancos não-racistas para falar de um universo de racismo humilhante e bárbaro. Esse instrumento oblíquo de exame da realidade psicossocial, de um regime que é e finge não ser discricionário, lhe dá mais força do que um retrato à la Sebastião Salgado da resistência heróica dos miseráveis. Coetzee fala mais sobre o mal-estar dos excluídos ao mostrar a sutileza dos valores excludentes que se imiscuem no cotidiano de aparência politicamente correta. É como se ilustrasse a definição do sociólogo francês Jacques Ellul, autor de *A Ilusão Política*: "O Senso Comum é a trama ideológica fundamental".

O Que e Quanto

Desonra, **de J. M. Coetzee. Companhia das Letras, 246 págs., R$ 26. Tradução de José Rubens Siqueira**

O que distingue a trama ideológica de uma situação não declarada de discriminação é ser esquiva, capciosa — como nós brasileiros sabemos bem, ou deveríamos saber. E isso acentua em vez de atenuar a tragédia.

O ritmo de Coetzee é rápido como um fuzilamento. O tom soturno vai sendo dado pelo acúmulo veloz de sofrimentos descritos, não pela insistência em denunciá-los. Comportamentos de naturezas distintas em tempo, espaço e norma são sobrepostos, e a ironia se vira para todos os lados. O professor de literatura David Lurie, cinqüentão separado, é acusado de "assédio sexual" por uma aluna, com reforço dos colegas que exibem a bandeira dos "estudos culturais" contra o colonialismo e o machismo. A aluna é admiradora da "afro-americana" Toni Morrison, apóstola da vitimização, e desconhece Nadine Gordimer, que não doura a pílula sobre o coração racial das trevas sul-africanas. Pressionado por todos os lados, Lurie desiste de se defender e vai trabalhar em uma comunidade agrária ao lado de sua filha, Lucy.

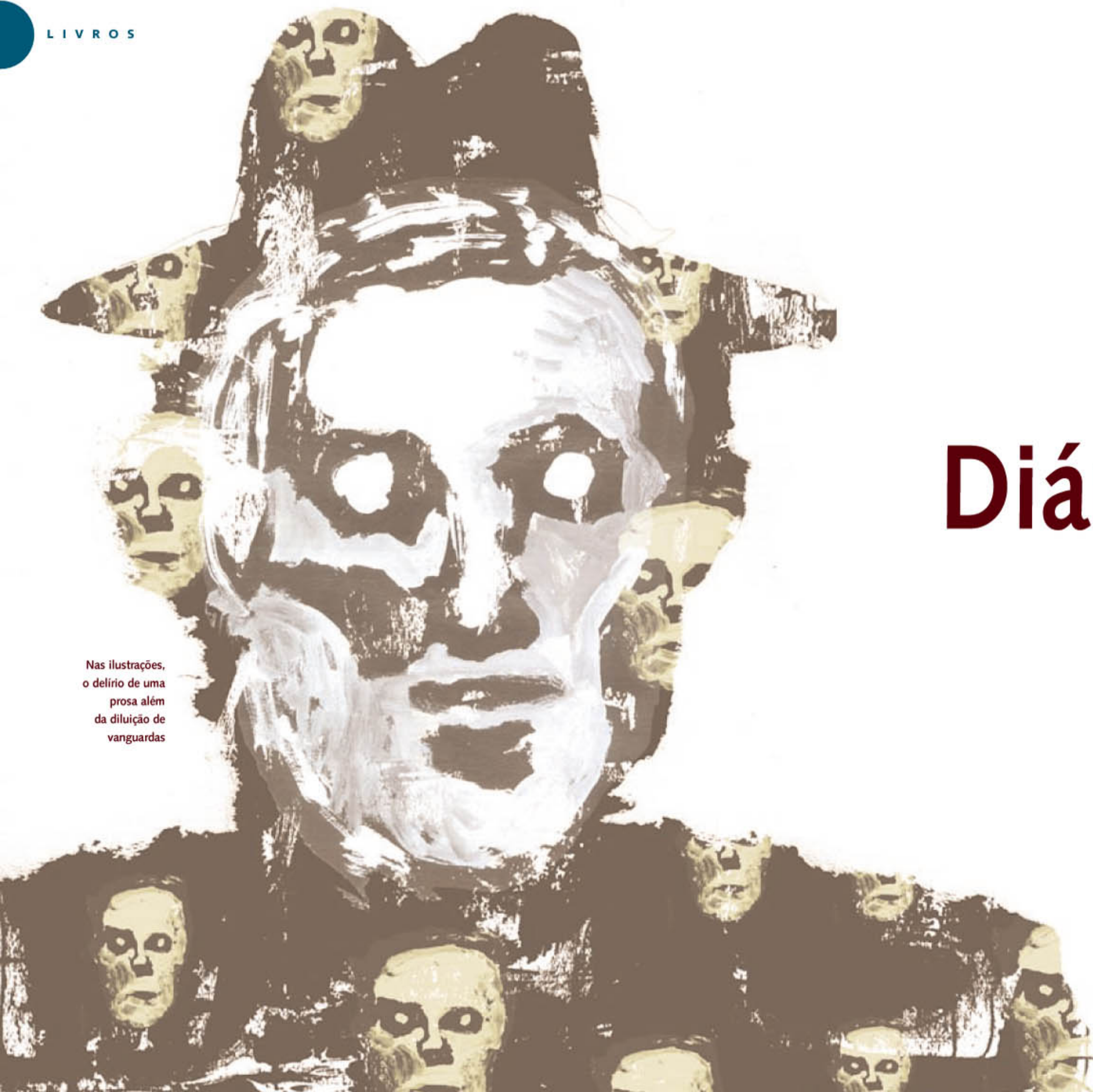
Coetzee, sempre cotado para o Prêmio Nobel, que em 1991 foi concedido a sua conterrânea menos cética Nadime Gordimer, é essa espécie rara do observador participante, que não foge da questão e sabe deixar o leitor tomar partido, se houver partido a tomar sobre ela. Abaixo, o seu universo: uma nação em que a tolerância muitas vezes só existe em fotografias

FOTO GAL OPPIDO

FOTO GAL OPPIDO

O sofrimento maior vem então. Três negros entram em sua casa, estupram e engravidam sua filha e ateiam fogo a Lurie. Os valores conтraculturais de Lucy a impedem de ir embora e de abortar o feto. Ante a indignação de Lurie, que quer recorrer à polícia, seu assistente negro com nome de fundador de igreja, Petrus, se oferece para ser marido da jovem e integrá-la a sua família poligâmica. Nesse atrito de culturas, o que se produz nada tem de luminoso. O conluio de uma ideologia universitária que prega a tolerância acima da justiça — ideologia mantida por alunos "pós-cristãos, pós-históricos e pós-alfabetizados" — com os "valores" de uma terra onde a solidariedade e a educação são escassas, e a história impõe seu pesadelo à luz do sol, cria a equação do desânimo de Lurie. A exaltação da diferença se torna propagação da indiferença.

O modo como Coetzee dramatiza esse processo é ainda mais invejável por sua economia de recursos e páginas. Se Amós Oz usa, em *Não Diga Noite*, a voz feminina e a masculina para marcar nelas as opções que um impasse político e afetivo vai infundindo, Coetzee, sem conseguir a mescla de intimismo e realismo que Oz consegue, usa o contraponto mais tradicional do desejo do professor de escrever um livro — desejo que vai se evaporando e decompondo à medida que a matéria da realidade empurra o sujeito para a impotência. Coetzee diz noite? Diz, porque é o que vê ali, na condição desumana que a história específica induz. Não há, em tal contexto, espaço para a redenção triunfalista, para o kitsch púrpura de Toni Morrison. Mas não deixa de restar a energia da indignação e a realidade da consciência: às vezes é muito mais difícil desistir. ∎

O romance (à esquerda, capa do livro) não tem nada de "alegórico": sua escrita é direta e reta, aberta aos eventos e cisões da vida real

Nas ilustrações, o delírio de uma prosa além da diluição de vanguardas

Rosário Fusco, o mineiro que nos anos 40 narrou com ironia a paranóia e o absurdo, está de volta com o relançamento de ***O Agressor***

Por Jefferson Del Rios Ilustrações Marcelo Martins

Diário da loucura

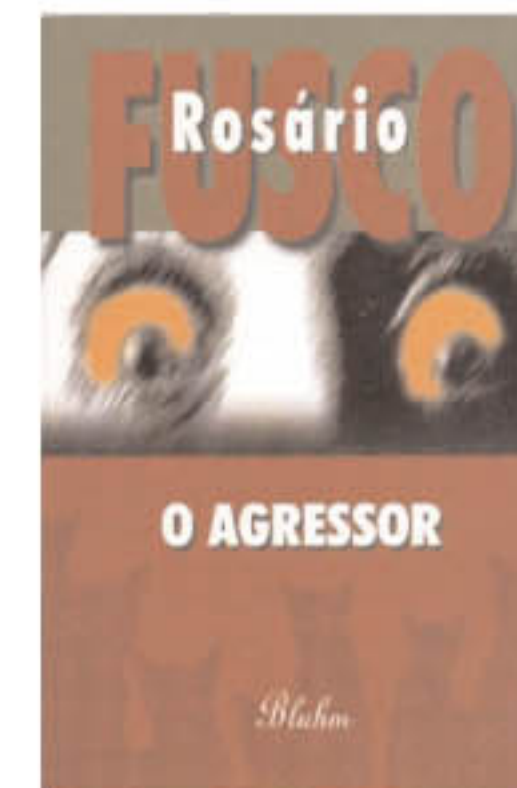
Quando o delirante personagem central de *O Agressor*, de Rosário Fusco, entrou em cena em 1943, numa publicação da José Olympio, a mais prestigiosa editora brasileira da época, o livro caiu em meio a dois grandes acontecimentos literários simultâneos. Com a literatura regional ainda em alta, José Lins do Rego lançou *Fogo Morto*, coroando o seu "ciclo da cana-de-açúcar", precedido de outros sucessos: *Menino de Engenho*, *Doidinho*, *Bangüê*, *O Moleque Ricardo* e *Usina*. E, no teatro, Nelson Rodrigues implantava a moderna dramaturgia brasileira com *Vestido de Noiva*, com cenografia do pintor Santa Rosa, coincidentemente o desenhista da capa de *O Agressor*. Mesmo com essa concorrência de peso, a obra, totalmente atípica para os padrões romanescos vigentes, se fez notar. A crítica mais competente – Antonio Candido, Wilson Martins, Álvaro Lins – manifestou-se sobre a história do vendedor de uma chapelaria (supostamente no Rio de Janeiro dos anos 40) que mergulha em lento mas crescente surto persecutório, temendo ser assassinado pelo patrão, ouvindo ruídos de gatos na loja, imaginando intenções suspeitas em outros que o cercam. Fusco foi cobrado por uma aparente adesão ao Surrealismo francês de André Breton e pela semelhança da obra com *O Processo*, de Franz Kafka. O professor Can-

dido, que via o Surrealismo como expressão da crise da consciência burguesa, mas em termos europeus, assinalou que o romance "se recomenda pela habilidade com que é arquitetado e conduzido, interessa na medida em que se coloca como uma ilustração desta crise, e como exemplo do que seja uma obra desligada do seu meio próximo, um jogo desinteressado da inteligência".

Quase 60 anos depois, parece pouco ver Rosário Fusco como um diluidor de vanguardas. Convém lembrar que ele foi também "um dos mais ouvidos e temidos críticos literários", segundo o poeta Lêdo Ivo, e sua tribuna era o *Diário de Notícias*, jornal influente do Rio (críticas reunidas no volume *Vida Literária*). Não iria abrir a guarda como um simplório imitador. Comparação por comparação, se pode achar parentesco literário de *O Agressor* com *Fome*, de Knut Hamsun, e *Diário de um Louco*, de Nikolai Gogol. Melhor então é prestar atenção ainda em Lêdo Ivo na definição de *O Agressor* no *Jornal do Brasil*: "A primeira obra que, em língua portuguesa, abriga e consagra o estatuto do absurdo do mundo e da vida humana".

O Que e Quanto
O Agressor,
romance de Rosário Fusco. Ed. Bluhm, 158 págs., R$ 17

Rosário Fusco, um homem passional e inventivo, viveu e escreveu segundo a própria altura – "1,87 m acima do nível do mar", dizia –, o que se comprova em suas outras obras: *Livro de João*, *Carta à Noiva* e *Dia do Juízo*, todas tocadas por uma mescla de intimismo e ansiedades ao mostrar vidas comuns. No mais, ele foi o formidável personagem de si mesmo. Mineiro de Cataguases, onde nasceu em 1910, descendente de mulata com italiano, Rosário Fusco de Sousa Guerra, aos 17 anos, liderou uma vertente mineira do movimento modernista de 1922 com a criação da *Revista Verde* acompanhada, pouco antes, do manifesto que era pura e arrebatada bravata juvenil: "Este manifesto não é uma explicação (...). Nem é uma limitação dos nossos fins e processos, porque o moderno é inumerável. (...) Somos nós. Somos Verdes. E este manifesto foi feito especialmente para provocar um gostosíssimo escândalo interior e até vaias íntimas. Não faz mal, não. É isso mesmo". Em seguida Fusco despachou cartas a Mário e Oswald de Andrade pedindo "qualquer merda" para a revista. E eles mandaram, divertidos com a insolência da rapaziada. Foram seguidos por Carlos Drummond de Andrade, Sérgio Milliet, Ribeiro Couto, Emílio Moura, Pedro Nava, Murilo Mendes e, do exterior, o escritor franco-suíço Blaise Cendrars, amigo dos modernistas de São Paulo, que enviou o poema *Aux Jeunes Gens de Catacazes*. A publicação durou de 1927 a 1929. "Curtíssima, mas admirável carreira", como assinalou o bibliófilo José Mindlin, que, em 1978, patrocinou a reedição da revista, pequeno e hoje raro tesouro numa caixa de sete volumes.

Verde durou pouco, mas definiu Rosário Fusco como ficcionista. Do grupo, Guilhermino César – o que sobreviveu bem mais a todos – radicou-se em Porto Alegre como professor universitário e um dos importantes críticos e ensaístas brasileiros. O poeta Ascânio Lopes, tido por Rosário como "o melhor de todos", morreu aos 20 de tuberculose, deixando *Poemas Cronológicos* (em parceria com Fusco e Enrique de Resende). Francisco Ignácio Peixoto continuou modernista por outros caminhos. Construiu um colégio que foi projetado por Oscar Niemeyer e tem um mural sobre Tiradentes, de Candido Portinari. Uma escola de primeira para onde boas famílias mandavam os filhos em cursos de São Paulo e do Rio (caso de Chico Buarque de Holanda).

Nesta página, a capa da nova edição. *O Agressor* funda-se numa escrita circunspecta ao limite da paródia do bom estilo, e as imagens exageradas são intencionalmente um tanto cômicas

Rosário desceu para o Rio de Janeiro em 1932, formou-se em Direito (fez carreira como procurador do Estado) e dedicou-se ao jornalismo, da crônica de rádio e crítica literária a redator-chefe da revista *A Cigarra*, popular irmã gêmea da lendária *O Cruzeiro*. Em 1968, retornou a Cataguases (onde o teatro local tem seu nome). Fumando uma enormidade por dia e consumindo bastante uísque, continuou a produzir em silêncio até que o câncer o venceu em 1977. Inéditos – incluindo peças teatrais – guardados pela sua viúva, a francesa Annie Fusco Petit Jean, e depois da morte dela pelo filho do casal, Rosário François, esperam avaliação. Rosário começa finalmente a voltar por iniciativa do carioca Otávio Studart, da editora Ao Livro Técnico, que criou o selo Bluhm para dar guarida aos bons mas esquecidos das letras. Curiosidade: a apresentação é do arquifamoso Paulo Coelho. No dia 12 deste mês o Instituto Francisca de Souza Peixoto, entidade cultural de Cataguases, dirigida por Rosário François, promove o lançamento do livro na cidade e um encontro de críticos e admiradores do romancista.

O Agressor continua surpreendente. Orson Welles comprou os direitos de filmagem ao ler a edição italiana. Faz sentido, considerando-se sua versão cinematográfica de *O Processo*. E aqui voltamos a Kafka. Há quem encontre ironia e até claro bom humor em suas narrativas sombrias. Tese kafkiana, para dizer o mínimo. Mas *O Agressor* tem realmente um lado engraçado em um enredo que, vá lá, lembra algo do autor tcheco. É uma escrita circunspecta ao limite da paródia do bom estilo, e as imagens exageradas são intencionalmente um tanto cômicas até o desfecho duro. Ou seja, Rosário Fusco, que Otto Lara Resende definiu como "mineiro dionisíaco", é o Kafka que ri.

O clássico da crônica

Reedições confirmam Rubem Braga como referência maior de um gênero supostamente efêmero. Por Helio Ponciano

Os dez anos de ausência de Rubem Braga, completados no dia 19 do mês passado, são, para os cronistas do país, um estado de orfandade. Nessa afirmação não há nenhum exagero. Um autor que, ao longo de seis décadas de atividade intensa, dizia se dedicar antes de tudo ao jornalismo, publicou cerca de 15 mil crônicas e compilou centenas delas em vários livros, dando-lhes vida nada transitória e consagrando-se um dos melhores prosadores brasileiros, é mais do que um autor celebrizado. Rubem Braga – cujo livro póstumo *Uma Fada no Front* (crônicas de 1939 publicadas no extinto *Folha da Tarde* de Porto Alegre e editadas primeiramente pela Artes e Ofícios Editora) será lançado pela editora Record neste mês – é um fenômeno da literatura brasileira.

Nascido em Cachoeiro de Itapemirim (ES) em 1913, Braga adotou o Rio de Janeiro como porto em sua vida de andante. Pertencente a um grupo seleto de cronistas, era considerado o maior entre eles – o mais canoro, o "sabiá" –, e sua morte, em 1990, marcaria o início de um certo desfalecimento da vida intelectual da cidade. Nos dois anos seguintes, Paulo Mendes Campos e Otto Lara Resende também morreriam, e Fernando Sabino, decerto desnorteado por essas perdas, desceu ao inferno ao escrever biografia de ministra da Economia. Diferentemente de seus iguais mineiros, que também enveredaram pela poesia e pelo romance, Braga – com exceção de alguns poemas, como os inclusos na antologia de poetas bissextos de Manuel Bandeira – dedicou-se com exclusividade à crônica, conferindo-lhe na maioria das vezes um caráter genuinamente literário. São esses textos, encontrados nas reuniões que o próprio autor fez de suas composições, que provam que esse gênero pode desvencilhar-se da encruzilhada formada pelo jornalismo e pela literatura e deixar de ser "texto de ontem" ou papel velho no dia seguinte à publicação. A prosa braguiana permanece ainda porque a técnica empregada reúne a concisão dos contistas e o lirismo dos melhores poetas.

O cronista tornou-se um clássico e leitura obrigatória de vestibular. *Os Melhores Contos de Rubem Braga*, por exemplo, teve a seleção prévia do autor e a final do crítico literário Davi Arrigucci Jr. Nesse livro concentram-se pontos culminantes do repertório braguiano, crônicas cujas estrutura e narrativa chegam a se confundir com as dos contos. Braga superou os limites do prazo de validade do texto e da coluna fixa da página e construiu dia a dia, semana a semana, quinzena a quinzena um conceito particular de crônica. Seja qual for o tema ou a época dos seus escritos, um método apenas de aparência simples meticulosamente se opera: a ligeireza de um momento fugaz serve de mote para que se dê um salto maior e se atinja o sublime. Rubem Braga está para além do cotidiano.

Vários são os motivos de suas crônicas, mas caberia aqui tentar identificar o fio condutor de seu pensamento. Nessa obra, o tempo é obsessivamente *o outrora*; o espaço, sintomaticamente, *o noutro lugar*. No livro *Ai de Ti, Copacabana* (1960), por exemplo, *Quando o Rio não Era Rio* canta um outro Rio de Janeiro, uma cidade de 1922, quando o cronista tinha 9 anos e morava no Espírito Santo: "As coisas do Rio de Janeiro eram assim, cheias de milagres e de astúcias. E à noite, quando vinham visitas, os viajantes contavam as últimas anedotas do Rio de Janeiro, pois naquele tempo não havia rádio". O que mais fascinava Braga era o passado, e não o presente, para o qual até mesmo previa o fim, como na célebre crônica que dá nome a esse volume, em que o mar invadiria Copacabana e destruiria tudo. Outra grande obra é *O Verão e as Mulheres* (1956), considerada por Manuel Bandeira a melhor da bibliografia braguiana. A história desse título revela pistas fundamentais para a compreensão do caso Rubem Braga. Até a terceira edição, chamava-se *A Cidade e a Roça*, e a modificação do autor talvez não se deva apenas a uma busca de um título que fosse mais solar e evitasse associações com um romance de Eça de Queiroz ou a uma rixa com a Igreja Católica. O cronista talvez deixasse de expor de modo tão claro o dilema de sua vida e obra: o limite entre "a cidade dos homens e a natureza pura" – esta muitas vezes invocada pelas lembranças da terra natal.

Braga foi ao mesmo tempo um "homem do mato" e um cidadão do mundo. Ter viajado e trabalhado em outros países e até mesmo ter sido embaixador em Marrocos certamente o tornou ainda mais ciente e sensível a questões humanitárias, mas nada foi tão marcante quanto a experiência como correspondente de guerra para o *Diário Carioca*. Em 1944, ele acompanhou a luta da Força Expedicionária Brasileira ao lado dos Aliados na Segunda Guerra Mundial, e esse trabalho jornalístico rendeu um dos mais belos manifestos pela vida. *Crônicas da Guerra na Itália* é uma apologia da redenção humana, e é disso que muitas vezes Rubem Braga trata neste e em outros volumes seus. Leia-se como exemplo *Árvores*, sem dúvida um dos mais comoventes textos compostos por ele. O gesto de homens que podam árvores ou reconstroem a própria casa num cenário de devastação é um ato solene e uma aposta do cronista. Em meio ao caos, ele encontra a salvação, o pequeno mas valioso passo para "reconstruir o mundo".

Toda a produção braguiana merece destino melhor. Nas livrarias, capas equivocadas e impressões de baixa qualidade inibem o encontro do leitor com as compilações originais do autor. Seleções como *Aventuras* (Record, 144 págs., R$ 15), apesar de apresentar material bem-acabado, vão na contramão da tentativa de valorizar o cronista maior. Os critérios de seleção e organização são confusos, e a divisão do livro em *Tempos de Guerra* e *Tempos de Paz* nem sempre condiz com o texto contido. Apresentar um "Rubem Braga diferente" desperta mais interesse, ou antes curiosidade, em um público já afeito à amplitude de sua obra. Quanto a *Uma Fada no Front*, espera-se que seja o início de um investimento em novos textos de e sobre o autor (há inéditos, sua correspondência literária, uma biografia que o escritor e jornalista Marco Antonio de Carvalho anuncia para breve) e na mais do que necessária reedição de sua obra, que – para não ser exposta em livrarias como se fosse leitura leve, fácil e de passatempo – exige cuidados editoriais que favoreçam a sua fruição e façam jus ao encanto indissolúvel de sua literatura.

FOTO FOLHA IMAGEM

FOTO AGÊNCIA ESTADO

A Copacabana do início do século (pág. oposta): Rio nostálgico para Braga (acima)

Síntese copiosa

Nova edição de *Metamorfoses*, de Ovídio, traz a tradução de Bocage para um poeta cujo repertório influenciou a literatura e a arte ocidentais. Por Paulo Martins

Ovídio foi o poeta mais eclético e copioso de Roma. Seu repertório sintetiza largo espectro de gêneros, que passam a ser produzidos a partir do século 1º a. C. com a incursão de novas práticas poéticas, antagônicas às produzidas até então. Essa nova poética, cujas principais características eram a predileção pelo diminuto, pelo detalhe, pela rapidez e pela leveza, contrapunha-se à sisudez de versos civis e vetustos que ocupavam a cena poética à época. Entretanto, a novidade romana não era tão nova, antes se filiava ao alexandrinismo — momento artístico-cultural do mundo helenístico.

Assim, Ovídio deve ser visto como síntese, pois ocupa certa seara poética que já havia sido cultivada por Catulo, Horácio, Virgílio, Propércio e Tibulo, poetas significativos para aquilo que o mundo moderno chamou de Antigüidade clássica e que possuem importância decisiva na formulação de técnicas prescritivas e de motivos nas artes clássicas dos séculos 16, 17 e 18.

Mais do que qualquer outro poeta antigo, Ovídio serviu de modelo e êmulo para Chaucer, Ben Jonson e Shakespeare, que, não satisfeito em tomar motivos ovidianos em seus textos, chega a reproduzir versos seus, como é o caso de "*At lovers' perjuries/ they say Jove laught* (Dizem que Júpiter ri dos perjúrios dos amantes)" (*Romeu e Julieta*, II, 2). A sua influência, contudo, não se restringe às artes verbais. Muito já se discutiu sobre sua importância para as artes plásticas do século 16. Seu texto mais relevante, *Metamorfoses*, direta ou indiretamente foi fonte para Ticiano em *Perseu e Andrômeda* (Wallace Collection, Londres) e para outras figurações do período.

Metamorfoses é uma coletânea de relatos mitológicos que, aparentemente, não possuem conexão, a não ser pelo fato de revitalizarem a narrativa mitológica do ponto de vista de um gênero poético-didático. O poema é composto de 15 livros que tratam de cerca de de 250 lendas etiológicas, mostrando o nascimento de seres e, fundamentalmente, sua transfiguração em outros — daí o nome da obra.

Há que ser observado, também, como o mundo moderno se apropriou de *Metamorfoses*, tendo em vista sua circulação, nos meios eruditos e vulgares. Se a alusão já caracteriza certo empenho na divulgação, o que dizer de sua tradução ou de sua adaptação? Pois bem, são incontáveis as alusões e traduções desse texto de Ovídio, que principalmente em língua portuguesa permaneceram inacessíveis.

O livro (à esq.) reúne personagens mitológicos como Europa (acima, pintada por Ticiano, artista influenciado por Ovídio)

Hoje está mais fácil entrar em contato com o Ovídio de *Metamorfoses* — ou, pelo menos, parte dele —, pois uma belíssima edição em português acaba de ser lançada pela jovem editora Hedra, em sua *Coleção Tradutores*, que procura divulgar traduções clássicas de textos clássicos. No caso específico, a tradução — excepcional — é assinada por Bocage, que, nesse sentido, justifica sua filiação árcade ao traduzir parte dessa obra. Afinal, muito se fala na recuperação dos motivos clássicos a partir do século 16, mas pouco se mostra empiricamente como isso se efetiva.

O livro, muito bem cuidado, traz o texto original em latim apenas ao final, fato que para os mais preciosistas pode incomodar, pois dificulta a conferência da tradução com o original. Por outro lado, oferece bela introdução acerca da técnica da tradução no século 18, feita com esmero e atenção por João Angelo Oliva Neto, professor de Língua e Literatura Latina da USP e conceituado tradutor das letras greco-latinas.

Metamorfoses, *de Ovídio; tradução de Bocage. Hedra, 223 págs., R$ 25. Com o livro, a editora inaugura uma coleção de clássicos traduzidos por grandes nomes*

A HORA DOS PAQUIDERMES

Elefante, livro de poemas de Francisco Alvim, é a prova de que a poesia brasileira se divide em partidos a disputar um poder ridículo

Por Reinaldo Azevedo

Um dos partidos da poesia está em festa. Dados o ruído e a boçalidade prosaica que emanam dos vivas, deve ser a facção que se quer à margem esquerda do Rubicão. Chamemo-la PPNC: Partido da Poesia Não-Concreta. E por que o rebuliço? Ah, é que a Companhia das Letras publicou *Elefante*, do camarada Francisco Alvim.

Poucos sabem. A poesia se divide em partidos, os poetas são prosélitos, e os seus versos aspiram a um evangelho. O leitor ignora porque não tem tempo nem mesmo para a política com "p" minúsculo de Brasília. Por que iria se interessar pela não menos ridícula política dos *bunkers* universitários ou de uma revista de cultura, onde o mestre ou jornalista — candidato a poeta ou a acadêmico público — é um homem-causa? A política do Planalto rende propina; esta outra, a da poesia, alguma celebridade e até um empreguinho na empresa do dublê de *dotô* universitário público e editor. Comecemos a decifrar este *Elefante* pela orelha, assinada por Vilma Arêas. "(...) Por isso, o *lugar* da poesia, inscrevendo-se no 'ar do ar' e na 'luz da luz', admite o dentro deslizar no fora, a impossibilidade de traduções desaguarem em traduções, e farrapos de frases nos limites da linguagem traçarem o arco da totalidade". Bem, ou há aí erro de pontuação, ou de lógica. Ou é pura empulhação com sotaque acadêmico. Esse troço não resiste a uma análise sintática de ginasianos.

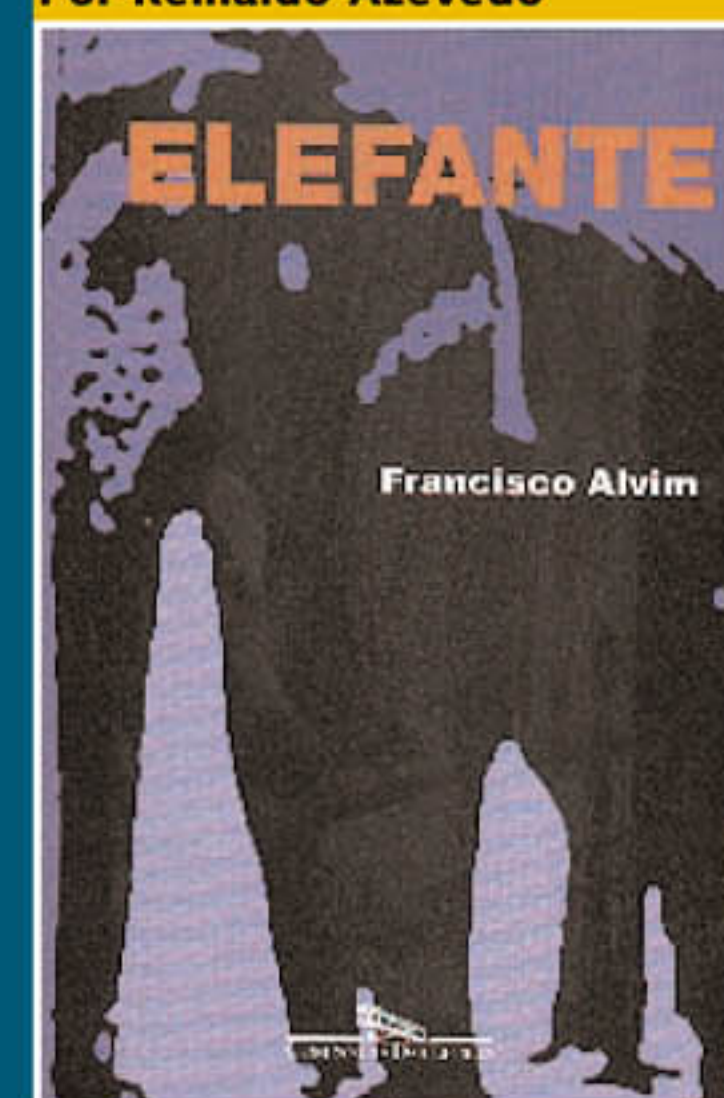
Vilma não tem culpa. Há missões que não podem ser cumpridas, ensinam tanto o pequeno como o grande príncipes. Leiam o poema *Parque*: "É bom/ mas é muito misturado". Ou *Irani, Manda Gilson Embora*: "Eu mando/ mas ele não vai". Divirtam-se com *Psiu*: "volto já". Ou sintam confortada a inteligência com a metalinguagem embutida (ops!) em *Conversa de Alice com Humpty Dumpty*: "— A questão é de saber/ se uma palavra pode significar tantas coisas/ — Não, a questão é de saber/ quem manda". Como é que alguém pode escrever "a questão é de saber" sem ser alvejado por um raio?

Os exegetas do PPNC poderiam dizer algo como: "*Elefante* recupera (ou 'resgata', argh!) a tradição da desconcertante oralidade do modernismo e dialoga ('dialogar' é preciso) com o mundo contemporâneo, numa relação ('relação' é de rigor) de amor e repulsa com a fragmentada (sempre...) experiência contemporânea. Em sua aparente simplicidade e enganoso prosaísmo, *Elefante* nos propõe uma experiência de totalidade e nos leva à genuflexão (!) diante de uma espécie de epifania pagã, revelada em meio ou aos escombros do cotidiano, ou da literatura pós-moderna". Viram? Essa orelha é mentirosa, mas provoca mais arrepios...

O livro de Alvim, de fato, é uma das mais lustrosas mistificações dos últimos anos. Consta que Picasso teria dito pintar como Rafael aos 5 anos e como criança aos 80. Alvim nunca foi Rafael. Ambicionar o touro ontológico (no caso, elefante...) com duas ou três palavras-pincelada resulta no que se vê: um apanhado de espertezas e circunstâncias que, não sendo jamais poesia, soa, no máximo, como prosa manca. Dalton Trevisan? Pfui...

Aqueles do outro lado do Rubicão, os adversários do PPNC, soltam seus (anti)versos — ou (des)versos, ou (in)versos, ou (re)versos, ou (no)versos, ou (sub)versos — de satisfação. Acuados e desautorizados pela história, magos de uma seita milenarista adotada por cantores de rock, podem se orgulhar de adversários à altura. A diferença em seu favor, releve-se, é que havia método naquela cesta de trocadilhos alçados à condição de poesia. Neste *Elefante*, nem isso. É esfinge sem segredos.

E, vá lá, este escrevinhador fez um poeminha nas pegadas do livro de Alvim: *Ecológico*: "Li *Elefante*/ E nas árvores, ninguém pensa?".

FOTO BEL PEDROSA/DIVULGAÇÃO

O livro (no alto) e o autor: apanhado de espertezas

Elefante, de Francisco Alvim. Companhia das Letras, 152 págs., R$ 21

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Almir de Freitas

	TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
FICÇÃO	**O Desconhecido e Mãos Vazias** Civilização Brasileira 320 págs. R$ 35	**Lúcio Cardoso** nasceu em Minas Gerais, em 1913, mudando-se depois para o Rio de Janeiro, onde editou as revistas literárias *A Bruxa* e *Sua Revista* e escreveu contos, romances, poesias e peças de teatro. Morreu em 1968.	Seu primeiro romance, *Maleita*, de 1934, foi bem recebido pela crítica, o que abriu caminho para as obras posteriores – *Luz no Subsolo, Histórias de Lagoa Grande, Dias Perdidos, O Anfiteatro*, além de seu livro mais conhecido, *Crônica da Casa Assassinada* (1959).	Duas novelas com os fantasmas do passado e as frustrações de um homem sem nome, recém-empregado em uma fazenda (*O Desconhecido*), e de uma mulher em crise após a doença e morte do filho pequeno (*Mãos Vazias*).	Lúcio Cardoso foi um dos mais representativos escritores de narrativa marcada pelas questões do existencialismo francês, típicas na literatura dos anos 40 e 50.	Na ambientação das narrativas, feita pelo narrador, mas sempre em consonância com as sensações de vazio, irrealidade e solidão dos personagens.	*"Diante daquela face trabalhada com o capricho de uma velha máscara, compreendeu o mistério da sua natureza solitária, mergulhada nas trevas, sem nenhuma crença, sem nenhum amparo, sem outro caminho que o seu perpétuo rancor."* (pág. 148)	De Evelyn Grumach. Mais que sombria, adequada.
	Miséria e Grandeza do Amor de Benedita Nova Fronteira 136 págs. R$ 18	O escritor e jornalista **João Ubaldo Ribeiro** nasceu em Itaparica, na Bahia, em 1941. É bacharel em Direito pela Universidade Federal da Bahia e mestre em Administração Pública e Ciência Política pela Universidade da Califórnia do Sul.	Membro da Academia Brasileira de Letras desde 1993, publicou, entre outros, *Sargento Getúlio, O Feitiço da Ilha do Pavão, Viva o Povo Brasileiro, O Sorriso do Lagarto* e *O Conselheiro Come*. É colunista dos jornais *O Globo* e *O Estado de S.Paulo*.	Deoquita Jegue Ruço, um Dom Juan nordestino, aparece morto na cama de uma de suas amantes. A partir disso, o romance reconstitui a trajetória desse conquistador, ao lado da esposa compreensiva, a "santa" Benedita.	O livro tem a particularidade de ter sido a primeira experiência no país no formato e-book, feito para a Internet, onde foi comercializado durante cinco meses.	Na narrativa ágil construída com frases sucintas, que podem se estender em longos períodos sem truncar a leitura.	"(...) *é o papel da mulher que se dá valor: procura a deslavada e, tendo condição, desce a porrada nela, para que aprenda a não se enxerir com o homem das outras. Ele não, ele estava no papel do homem quando passou a sem-vergonha pelas armas, pois, desde que o mundo é mundo, homem que enjeita mulher sem muito boa razão – e bem poucas delas há – não merece fé de homem.*" (págs. 23-24)	De João Baptista da Costa Aguiar. A imagem do copo-de-leite em fundo preto funciona, mas o embaralhamento das letras do nome da personagem atrapalha.
	Fragmentos: 8 Histórias e um Conto Inédito L&PM 154 págs. R$ 8,50	Nascido em Santiago, em 1948, o gaúcho **Caio Fernando Abreu** foi em 1968 para São Paulo, onde compôs a primeira equipe da revista *Veja*. Morreu em Porto Alegre, em 1996, de infecção generalizada em decorrência de Aids.	Considerado um dos melhores contistas da literatura brasileira, Caio fez sucesso com *Morangos Mofados* (1982). Escreveu também, entre outros, *O Ovo Apunhalado, Os Dragões não Conhecem o Paraíso, Onde Andará Dulce Veiga* (romance), além de peças de teatro.	Seleção de contos (inexplicavelmente são 11 no total) feita por Luciano Alabarse para a coleção *Pocket* da editora. O texto *Porta-Retrato* é inédito em livro.	Caio foi provavelmente o escritor que melhor traduziu as desilusões da sua geração, que, depois da euforia libertária dos anos 60, desbundou nos anos 70 e 80.	Nos contos *Os Sobreviventes* e *Pela Passagem de uma Grande Dor*, ambos de *Morangos Mofados*, que sintetizam, em linguagens distintas, o universo temático da obra do autor.	"(...) *ah não se preocupe, meu bem, depois que você sair tomo banho frio, leite quente com mel de eucalipto, ginseng e lexotan, depois deito, depois durmo, depois acordo e passo uma semana a banchá e arroz integral, absolutamente santa, absolutamente pura, absolutamente limpa, depois tomo outro porre, cheiro cinco gramas, bato o carro numa esquina ou ligo para o CVV* (...)." (págs. 105-106)	Sem identificação e apenas com foto de arquivo do autor. Diz de cara que o livro é barato.
	Dois Zero Zero Zero Editora Komedi 144 págs. R$ 18	O editor **Sérgio Vale**, que organizou o livro, é um dos novos autores da literatura brasileira. Sua estréia aconteceu em 1990, com a novela *A Melancolia*.	Os 14 escritores que participam da coletânea, muitos deles professores e jornalistas em diversas regiões do país, já têm vários livros publicados, entre romances, contos e peças de teatro.	Contos especialmente escritos para a edição, cuja referência comum é a passagem do milênio, simbolizada no ano 2000.	Para conferir os novos escritores brasileiros, cujas produções ficam limitadas na maior parte das vezes a edições e órgãos de imprensa locais.	Em como se podem desenvolver temáticas distintas com uma referência única, que tanto pode se converter no núcleo da narrativa ou em um simples, mas fundamental, detalhe.	*"O emprego me permitiu financiar imóvel e adquirir bens fáceis, que não é virtude para ninguém. Nada fiz que outros não pudessem fazer, buscando amor dentro do amor. Foi quando, num outro acesso depois das armas e dos barulhos, comecei a colecionar relógios e a ansiedade de tantas horas. O milênio se aproximava. Como os filhos, que vieram antes."* (pág. 18)	Sem identificação de autor. Podia remeter ao tempo sem a confusão provocada por tantos elementos gráficos soltos.
	A Filha da Revolução Conrad Editora 168 págs. R$ 17,50	Filho de uma família tradicional do Oregon, **John Reed** foi um dos mais brilhantes e polêmicos jornalistas do início do século, fazendo fama com as grandes reportagens e as (várias) vezes em que foi preso em diversos países.	Fundador do PC norte-americano, Reed é autor de *Os Dez Dias que Abalaram o Mundo*, sobre a Revolução Russa, um dos mais importantes livros-reportagens da história. Quando morreu, aos 33 anos, foi enterrado com honras na praça Vermelha, em Moscou.	Coletânea de contos marcados pelo tom ideológico escritos para publicações de esquerda, com personagens que incluem operários, "capitalistas" e soldados.	É uma boa oportunidade de conferir como a literatura militante era mais simples antes da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria.	Nos cenários das narrativas, baseadas em grande parte nas experiências vividas pelo próprio autor nos lugares para os quais viajou: França, Bálcãs, México, Bulgária, além dos Estados Unidos.	*"Notei o inglês pela primeira vez nessa ocasião. Normalmente, poucos homens aventuram-se ao chá porque nós, americanos, somos uma raça pouco civilizada, temerosa do ridículo. Quanto mais a oeste se vai, mais tímidas são as pessoas."* (pág. 91)	De Kalu Castro e Ayala Jr., baseada na edição norte-americana. Bom aproveitamento do padrão clássico em letras negras sobre uma cor forte.
	O Desfile do Amor Mandarim 248 págs. R$ 29,50	**Sérgio Pitol** nasceu no México em 1933 e estudou Direito e Literatura na Universidad Nacional Autónoma de México. Diplomata, morou e trabalhou em Varsóvia, Budapeste, Paris e Moscou e, em Praga, foi embaixador.	Autor de romances como *El Tañido de una Flauta, Domar a la Divina Garza* e *La Vida Conyugal*, Pitol recebeu diversos prêmios, entre eles o da Associação Polonesa de Cultura Européia e, em 1999, o Juan Rulfo de Literatura Latino-Americana e do Caribe.	Nos anos 70, o historiador Miguel Del Solar fica obcecado com o assassinato de um jovem austríaco, em 1942, na saída de uma festa do edifício Minerva, onde – supostamente – se encontravam agentes nazistas.	O romance remonta fragmentos e personagens da história mexicana, em que o fio condutor oscila entre as memórias do próprio narrador e as suas pesquisas.	Em como o autor usa e abusa dos diálogos para contar a história. Há capítulos em que eles se estendem por diversas páginas sem nenhuma descrição feita pelo narrador.	"(...) *Seria o desfile do amor, a marcha da concórdia, e eu, mestre-sala de ouro. Mas este mundo não tem redenção: os homens, para não ter que pagar um centavo, preferem viver como feras.*" (pág. 186)	De Herbert Junior, com foto de Mae West. Além de não fazer sentido do ponto de vista editorial, não fica nada bom esteticamente.
NÃO-FICÇÃO	**Pensando com a História** Companhia das Letras 288 págs. R$ 28,50	O norte-americano **Carl E. Schorske** é professor emérito de História da Universidade de Princeton, onde faz parte do Programa de Estudos Culturais Europeus.	O autor ficou conhecido no Brasil com *Viena Fin-de-Siècle*, livro com textos sobre uma das suas principais especialidades – a sociedade vienense da virada do século. No exterior, publicou *German Social Democracy, 1905-1917: The Development of the Great Schism*.	Dez ensaios que giram em torno da tese de que a construção do pensamento moderno, no início do século 20, se caracterizou por uma ruptura com a consciência histórica que dominava a produção intelectual no século anterior.	As abordagens, que enfeixam psicanálise, política, artes plásticas e música erudita, mostram como se pode ser – de verdade – multidisciplinar.	Nas análises, presentes em pelo menos cinco textos, dos papéis das cidades na reflexão sobre as perspectivas do homem moderno – da arquitetura à definição do espaço público.	"*Émile Zola, em sua trilogia* Trois Villes, *pintou Paris como um antro de iniqüidade. A mensagem cristã estava fraca e corrompida demais para regenerar a sociedade moderna: nem Lurdes, nem Roma podiam ajudar. A cura deveria ser encontrada no centro da doença: na metrópole moderna.*" (pág. 65)	De Ettore Bottini sobre *Palas Atena*, óleo de Gustav Klimt. A mesma receita de *Viena Fin-de-Siècle*, capa que foi baseada no original norte-americano.
	Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: Três Visões da Modernidade Record 224 págs. R$ 25	Membro da Academia Brasileira de Letras, o poeta, crítico literário e tradutor **Ivan Junqueira** nasceu em 1934, no Rio Janeiro, onde vive até hoje. Estreou como poeta em 1964, com o livro *Os Mortos*.	Além de poeta, o autor é um dos mais importantes tradutores do país, responsável por "reescrever" em língua portuguesa obras de T. S. Eliot, Marguerite Youcernar, Jorge Luis Borges, Marcel Proust e Charles Baudelaire.	Três ensaios – *A Arte de Baudelaire, Eliot e a Poética do Fragmento* e *Dylan Thomas: Um Perfil* – que foram publicados como introdução de traduções feitas pelo autor.	O autor apresenta a tese em que afirma que as obras dos três poetas analisados foram fundamentais para a consolidação da poesia moderna.	Na multiplicidade dos aspectos analisados, que vão além do simples formalismo ao abordar as influências literárias e mitológicas e as convicções estéticas e religiosas dos poetas.	"(...) *Os homens ocos é o que se poderia definir como um poema-limite dentro do universo espiritual de Eliot, a quem, diante de uma 'terra desolada' povoada de 'homens ocos', já nada mais restaria a não ser a conversão religiosa. E essa não tarda muito, sendo verbalmente anunciada pelo poeta dois anos depois* (...)." (pág. 134)	De Victor Burton. Disposição um pouco confusa das identificações de autor, título e subtítulo entre as fotos dos poetas analisados.
	Inútil Poesia Companhia das Letras 368 págs. R$ 32,00	A paulista **Leyla Perrone-Moisés** é professora do Departamento de Letras da USP e coordenadora de pesquisa em literatura comparada no Instituto de Estudos Avançados.	Iniciou a carreira de crítica há quatro décadas, escrevendo para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S.Paulo*. É autora de vários livros de crítica e ensaios, como *Flores da Escrivaninha, Vinte Luas* e *Altas Literaturas*.	Reunião de 43 textos publicados na imprensa brasileira e estrangeira, entre eles os que escreveu para a revista francesa *Quinzaine Littéraire*. Os ensaios analisam obras de vários autores: Proust, Saramago, Clarice Lispector, Barthes, etc.	Em textos curtos, a autora consegue ser didática sem abrir mão do rigor analítico, traçando um panorama das literaturas francesa, portuguesa e brasileira.	Nos ensaios sobre escritores brasileiros (inéditos em língua portuguesa) direcionados ao público francês, que abordam desde as traduções, até o próprio Brasil, apresentado em sua dimensão literária a um estrangeiro.	*"Já dizia Baudelaire que Hugo era benquisto pela burguesia porque oferecia uma lição de moral como forma de lucro. E Barthes observava que o ator de teatro que chora e sua muito em cena faz sucesso porque o espectador sente que o dinheiro do ingresso foi bem compensado."* (pág. 30)	De João Baptista da Costa Aguiar sobre *Biblioteca*, óleo de Maria Vieira da Silva. Um caso raro: além de bem resolvida graficamente, é coerente com o conteúdo.
	Corações Sujos Companhia das Letras 352 págs. R$ 31,50	Nascido em 1946, **Fernando Morais** trabalhou no *Jornal do Brasil*, *Jornal da Tarde* e na revista *Veja*. Em 1970, recebeu, junto com Ricardo Gontijo, o Prêmio Esso por uma série de reportagens sobre a Transamazônica.	Com sua experiência em reportagem, o autor praticamente criou um modelo de fazer biografias no país com *Olga* (mulher de Luís Carlos Prestes deportada para a Alemanha nazista por Getúlio Vargas) e *Chatô, o Rei do Brasil*, sobre o jornalista e empresário Assis Chateaubriand.	A história da seita Shindo Renmei, que, entre 1946 e 1947, assassinou em São Paulo 23 "corações sujos", nome que era dado aos imigrantes japoneses que "acreditaram" na notícia da rendição do Japão na Segunda Guerra Mundial.	Pela peculiaridade do caso, que, embora tenha sido um fenômeno generalizado na capital e no interior, inexplicavelmente tem sido pouco pesquisado até agora.	Nos episódios que mostram a guerra interna que se travou no país no período. Além da que opôs patrícios japoneses, houve outra, entre brasileiros e imigrantes dos países do Eixo durante a Segunda Guerra Mundial.	"(...) *sustentavam a teoria da vitória do Japão com argumentos que consideravam indiscutíveis: em 2600 anos o Japão jamais perdera uma guerra; na remotíssima hipótese de que a pátria tivesse sido derrotada, o mundo teria testemunhado a 'morte honrosa de 100 milhões de japoneses', que se suicidariam coletivamente, acompanhando o mesmo gesto do imperador – o que efetivamente não acontecera.*" (pág. 89)	De Hélio de Almeida, sobre foto do arquivo da polícia dos "sete heróis" de Tupã. Imagem forte, boa composição.

Dançando no exílio

Ismael Ivo estréia montagem de *Tristão e Isolda* com Marcia Haydée na Alemanha e confirma seu papel de destaque no cenário internacional. Por Ana Francisca Ponzio

Duas décadas após iniciar a diáspora da dança brasileira, que levou para o exterior inúmeros talentos em busca de melhores chances, Ismael Ivo continua mantendo, na Alemanha, a mais bem-sucedida carreira entre os bailarinos que deixaram o Brasil a partir dos anos 80. Com cargos importantes incluídos no currículo — como o de diretor coreográfico do Teatro Nacional de Weimar, que ocupou até o ano passado —, Ivo começa 2001 com projetos expressivos e novas temporadas de *Tristão e Isolda*, que marca o início de sua parceria com Marcia Haydée, outra "exilada" célebre. Sucesso desde a estréia, em 1999, esse espetáculo baseado no conto anônimo medieval que gerou a obra-prima musical de Wagner será apresentado no dia 21 na cidade alemã de Siegen, seguindo depois para Hong Kong e Xangai.

FOTO ANNO WILMS/DIVULGAÇÃO

FOTO ROLF ARNALD/DIVULGAÇÃO

O bailarino, que já foi chamado de "Nijinsky negro da dança moderna" pelos alemães, com Marcia Haydée em *Tristão e Isolda* e na coreografia *Phoenix* (página oposta)

Embora hoje já não ostente o status de artista cultuado pelo público alemão — que costumava superlotar teatros para vê-lo, chegando a identificá-lo como "o Nijinsky negro da dança moderna" —, Ivo mantém um acelerado ritmo de atividades. No mês passado, ele estreou em Viena o espetáculo *Floresta Amazônica*, que, apesar das alusões brasileiras do título, teve como fio condutor *A Tempestade*, de Shakespeare. No próximo mês de abril, Ivo volta a lançar nova produção, inspirada na peça *As Criadas*, de Jean Genet, na qual contracenará com Yoshi Hoida, principal ator da companhia do diretor teatral Peter Brook, e Kofi Koko, um dos mais proeminentes intérpretes da dança contemporânea africana. Ao lado de Marcia Haydée, conceberá outro espetáculo, sobre mais dois personagens mitológicos — Ariadne e Dioniso — com estréia prevista para setembro.

Entre os futuros projetos, o de maior expectativa deve chegar à cena em fevereiro de 2002. Trata-se de *Ana em Veneza*, inspirado na obra homônima do escritor João Silvério Trevisan. Nesse espetáculo que aborda a ascendência brasileira do escritor alemão Thomas Mann, cuja mãe nasceu na cidade fluminense de Parati, Ivo dividirá os papéis centrais com Marcia e Vladimir Malakov, novo astro do balé russo a fazer sucesso no Ocidente.

"O destino tem sido generoso comigo", diz Ivo, que se prepara para assumir em breve a direção de dança do Theaterhaus de Stuttgart. Nessa cidade, que nos anos 20 foi palco do famoso Balé Triádico, criado por Oskar Schlemmer, mestre da Bauhaus, Ivo pretende coordenar um grupo experimental que, sem elenco fixo, funcionará como uma espécie de laboratório artístico. Sua conselheira nesse projeto será Marcia Haydée, que continua morando na cidade, onde ela se projetou internacionalmente a partir dos anos 60, como estrela do Balé de Stuttgart. Embora separados por uma geração, Ivo e Marcia descobriram, dois anos atrás, que poderiam conjugar, nos palcos, o magnetismo cênico responsável pelo sucesso de ambos.

Sem intenção de voltar para o Brasil, Ivo saiu do país com uma perspectiva auspiciosa. Nascido na capital paulista, filho mais jovem de uma família pobre, moradora do subúrbio de Vila Ema, ele chegou a cursar faculdade de turismo, logo trocada pelo teatro. Na época, por meio de um convênio do sindicato dos atores, conseguiu uma bolsa de estudos para freqüentar a escola de Ismael Guiser, o professor e coreógrafo que dirigia no bairro paulistano de Pinheiros um arrojado projeto de ensino e intercâmbio — o Balletteatro. Nessa espécie de quartel-general, bailarinos como J. C. Violla, João Maurício, Susana Yamauchi e Thales Pan Chacon fermentavam um ambiente que fez da dança uma área em expansão. Aluno de Yara von Lindenau, mestra emérita dos anos 70, Ivo iniciou-se na dança sem abandonar a atividade teatral. Como integrante do Pessoal do Victor, grupo dirigido por Paulo Betti e Eliane Giardini, participou da peça *Cerimônia para um Negro Assassinado*. Em plena ditadura, as artes cênicas viviam um momento efervescente em São Paulo. "Em vez de inibir, a censura estimulava os artistas, que atuavam com grande ímpeto e energia", lembra Ivo.

Em março de 1975, com a inauguração do Teatro da Dança na sala Galpão do Teatro Ruth Escobar, Ivo e sua geração ganharam um ponto de referência em São Paulo. Nomes como Célia Gouvea e Juliana Carneiro da Cunha (recém-chegadas da Europa, onde haviam cursado a escola de Maurice Béjart, o Mudra), Maurice Vaneau, Iracity Cardoso, Marilena Ansaldi, Sonia Mota, José Possi Neto, Renée Gumiel, Ruth Rachou e Antonio Carlos Cardoso compunham uma nata transformadora, com a qual Ivo estudou e trabalhou. "Foi um período fundamental, de trocas intensas", diz.

Onde e Quando

Tristão e Isolda, com Ismael Ivo e Marcia Haydée. Dia 21 (horário a confirmar): Siegerlandhalle, Siegen, Alemanha. Compra de ingressos (preços a confirmar) pelo telefone (00/++) 49.271-4041457. Dias 13 e 14 de fevereiro, no Hong Kong Arts Festival. Mais informações no site www.hk.artsfestival.org

FOTO ROLF ARNALD/DIVULGAÇÃO

Com Mara Borba, Ivo promovia maratonas noturnas no Galpão, chamadas de Arte Aberta, que misturavam músicos, coreógrafos e artistas plásticos. "Era uma feira de invenções, e essa agitação só ficou melhor quando Klauss Vianna assumiu a direção do Balé da Cidade de São Paulo, lá criando um grupo experimental." Além de integrar esse elenco paralelo da companhia paulista, Ivo destacava-se como solista. No bairro da Bela Vista, o famoso Bixiga, que na época pulsava como gueto de artistas e boêmios, Ivo brilhava em *Rito do Corpo em Lua*, encenado em meio aos espelhos do Espaço Infinito, misto de teatro e instalação de artes visuais, projetado pela artista plástica Sulamita.

Foi interpretando esse solo no festival de dança criado em Salvador por Dulce Aquino, outra figura representativa da época, que Ivo chamou a atenção do coreógrafo norte-americano Alvin Ailey, que o levou para Nova York. Daí em diante, a carreira internacional de Ivo ganhou impulso. Além de dançar na prestigiada Alvin Ailey American Dance Theater, manteve a atividade individual em teatros como o La Mama, então um templo da vanguarda nova-iorquina. Após quatro anos nos Estados Unidos, decidiu radicar-se na Europa ao perceber sua afinidade com a dança expressionista alemã. Em Viena, logo começou a dirigir um festival de workshops, o Internationalen Tanzwochen von Wien, que recebe convidados como Kazuo Ohno e Saburo Teshigawara e funciona até hoje sob sua coordenação.

No início da década de 90, o encontro com um dos criadores de moaior reputação da dança-teatro alemã — o coreógrafo Johan Kresnik, que o dirigiu em *Bacon* e *Othello* — assinalou outro momento expressivo na carreira de Ivo. O sucesso de bilheterias de tais produções rendeu-lhe o convite para dirigir o Teatro Nacional de Weimar, onde amargou experiências malsucedidas, como *Uma Breve História do Inferno*, marcada pelos desentendimentos com o diretor teatral Gerald Thomas, que não economizou queixas sobre Ivo, depois de abandonar, antes da estréia, a direção do espetáculo. Para compensar, a parceria posterior com outro diretor brasileiro, Marcio Aurélio, trouxe resultados felizes, como *Tristão e Isolda*.

Tido como narcisista, Ivo conquistou paixões e desafetos, que não cansam de associar seu sucesso ao exotismo que sua beleza física representa na Alemanha. Contudo, mesmo sem ter firmado uma assinatura como coreógrafo, e apesar de ser visto com indiferença em países como a França, Ivo conseguiu inscrever seu nome na dança neo-expressionista alemã. O que não é pouco para um artista estrangeiro que, mesmo em sintonia com uma das correntes estéticas mais vigorosas da arte internacional, sempre preservou as raízes da cultura afro-brasileira.

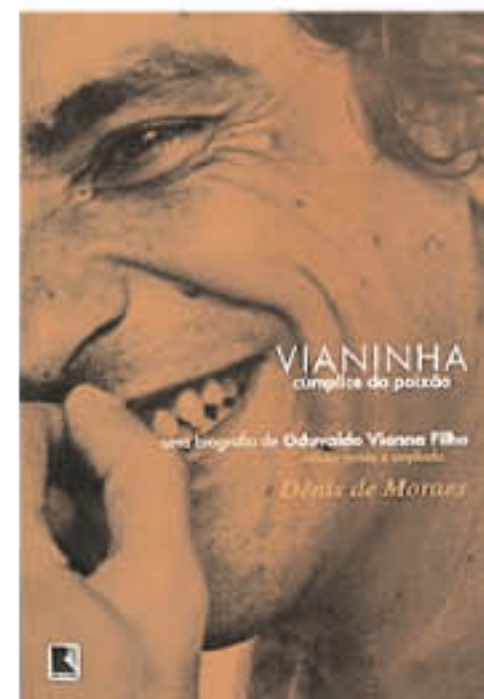
FOTOS DIVULGAÇÃO / CRISTA NIELS/DIVULGAÇÃO

Ismael Ivo (acima e ao lado) em coreografias encenadas em sua carreira na Alemanha: preparando montagens inspiradas em *As Criadas*, de Jean Genet, e *Ana em Veneza*, de João Silvério Trevisan. Na página oposta, em outra cena de *Tristão e Isolda*, com Marcia Haydée, bailarina com quem também vai protagonizar espetáculo sobre Ariadne e Dioniso

Vianinha sem censura

Livro revela documentos do Dops contra a obra do dramaturgo, um dos maiores nomes do Teatro de Arena

Já bastante debilitado por causa do câncer no pulmão, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) ditou o 2º ato de *Rasga Coração* para um gravador, temendo morrer antes da conclusão da peça, considerada hoje sua obra-prima. A doença, no entanto, deu certa trégua e motivou Vianinha, como era conhecido, a pensar até na estréia da montagem. O diretor José Renato recebeu os originais vindos direto do hospital, mas o público só chegaria a ver o espetáculo cinco anos depois, em setembro de 1979. Mesmo com o primeiro lugar no Concurso Permanente de Peças do Serviço Nacional de Teatro, o texto foi proibido na época sob a acusação de "ferir a dignidade e os interesses nacionais". Dênis de Moraes, autor de *Vianinha – Cúmplice da Paixão*, publicado em 1991, encontrou as argumentações dos censores nos arquivos do Dops, liberados recentemente. A pesquisa nos processos e pareceres resultou em uma segunda edição ampliada da biografia (418 págs., R$ 42, editora Record), lançada agora.

O livro usa os depoimentos colhidos por Moraes entre amigos, parentes e artistas ligados ao dramaturgo para oferecer um painel cultural e político das décadas de 50, 60 e 70. Vianinha movimentou o Teatro de Arena de São Paulo e o Centro Popular de Cultura da UNE (União Nacional dos Estudantes), pólos de referência para a compreensão do panorama social e artístico da época. "Ele acreditou na arte como forma de conhecimento e a utilizou como arma para a libertação", diz Dênis de Moraes. Vianinha fez um teatro de contestação em um momento particular da história do país, e tinha pressa, como se soubesse que não lhe restava muito tempo de vida. "Não consigo imaginar nada que não possa ser urgente e imediato", disse certa vez o dramaturgo, que morreu com apenas 38 anos. – GISELE KATO

Acima, à esq., o dramaturgo fichado, uma das fotos da biografia *Vianinha – Cúmplice da Paixão*

A cena total de Sylvie Guillem

Além de dançar, bailarina assina coreografia, cenografia e figurinos do espetáculo *Giselle*, apresentado neste mês em Paris

A francesa Sylvie Guillem, uma das estrelas do balé internacional, é a grande atração deste mês em Paris. Sempre um acontecimento quando está nos palcos, Guillem protagoniza *Giselle*, à frente do Balé Nacional da Finlândia, no Théâtre du Châtelet. Nessa produção, além de dançar, ela também assina coreografia, cenografia e os figurinos das *willis*, as personagens sobrenaturais que marcam o ato final.

Talento precoce, Guillem começou a se projetar aos 19 anos, quando ingressou no elenco do Balé da Ópera de Paris. Cinco anos depois, transferiu-se para outra companhia importante – o Royal Ballet de Londres. Na fase seguinte, como solista independente, transformou-se em uma das intérpretes mais versáteis de sua geração. Em obras clássicas ou contemporâneas, conseguiu encarnar papéis de diferentes estilos e épocas. Rudolf Nureyev, Maurice Béjart e William Forsythe são alguns dos nomes que já dedicaram criações especialmente para ela. Sobre o que faz um grande intérprete, Guillem declarou recentemente em entrevista à revista francesa *L'Express*: "É preciso ter uma personalidade e saber irradiá-la. O importante não é o virtuosismo, mas a naturalidade, a verdade, a capacidade de comover o público". As apresentações de Guillem acontecem nos dias 13, 16, 17 e 20, às 20h; dias 14 e 21, às 16h; dia 18, às 14h30. Telefone: 00++/33/1/40282840. Mais informações no site www.chatelet-theatre.com. – ANA FRANCISCA PONZIO

A bailarina em *La Bayadère*: talento precoce

FOTOS DIVULGAÇÃO

PURO E CRUEL GENET

A montagem carioca de *Esplêndidos* traz direção e elenco afinados com um texto que representa o melhor do dramaturgo francês

Por Carlito Azevedo

Os criminosos do bando A Rajada, célebres por suas ações ousadas, invadem um hotel de luxo e fazem refém uma milionária americana. Cercados pela polícia, isolados no sétimo andar e tendo como único contato com o mundo um rádio que realiza o processo de mitificação e heroicização da marginalidade, eles tentam encontrar uma saída, que, na impossibilidade de se concretizar numa fuga real, passa a se materializar na possibilidade de uma saída filosófica violenta. Este é, de modo bem resumido, o enredo de *Esplêndidos*, de Jean Genet, peça que começou a ser esboçada em 1943 e só foi terminada cinco anos depois, para em seguida ser renegada pelo autor, que chegou a destruir aquela que pensava ser a única cópia existente, mesmo depois dos comentários entusiasmados de alguns amigos. Sartre, por exemplo, considerava-a superior a *As Criadas*.

Cinqüenta anos depois, a bela montagem de Daniel Herz nos desperta para esse texto quase esquecido e confirma que, pelo menos nesse caso, Sartre estava certo. A peça nos traz o melhor de Genet: sua capacidade única de misturar a reflexão filosófica mais desassombrada com a gíria e a realidade da barra-pesada. Essa mescla é responsável pela intensidade e agilidade (faculdades por vezes antagônicas no teatro) dos diálogos, que ganham muitas vezes a precisão do aforismo: "Entramos para a aventura como quem entra para um convento". Afinados com essa questão fundamental, orientados nisso por Valérie Balden-Labastie e Antônio Monteiro Guimarães, além do próprio Herz, todos os atores desempenham seus papéis com muita coerência e garra.

Alguns críticos franceses já chamaram a atenção para o quase contagioso processo de metamorfose que vai tomando conta dos personagens, sempre desejosos de se transformar em "outra coisa". Primeiramente há o caso do policial que, cansado de defender a ordem burguesa, resolve passar para o outro lado, onde vislumbra a aventura, a audácia e o risco, e se une aos homens do A Rajada ("A gente se mobiliza, se apaixona pelas aventuras de vocês, fala o tempo todo de vocês"). Depois, há o caso do bandido Pierrot, que, inconformado com a morte do irmão, tenta transformar-se nele, num processo que começa com a imitação dos gestos mais simples, para mais adiante desembocar num caso de reencarnação. Por fim, um bandido se transforma na refém para ludibriar a polícia.

Todos esses processos metamórficos, entretanto, só nos preparam para a grande metamorfose da peça, seu momento máximo. Conscientes de que sua situação não tem mais saída, o bando A Rajada percebe que o último gesto de coragem, o último luxo que podem se proporcionar, é a covardia da rendição sem resistência: "Para dar um último golpe sujo nos tiras, na Justiça, nos burgueses, nos otários. Um último golpe sujo: borrar de merda, com a merda deles, a imagem sublime que eles fazem de nós". Daí, em vez de abrir fogo contra a polícia, numa operação suicida que só alimentaria o mito do bandido herói que povoa as fantasias compensatórias dos acomodados burgueses, o bando resolve abrir fogo contra algo bem maior. Entregando-se covardemente, acabam sendo de uma implacável e sutil crueldade. Diante da mitificação que escutam materializar-se na voz do locutor de rádio, porta-voz do senso comum, o A Rajada prefere decepcionar a todos mostrando-se em toda a sua covardia: "Toda a nossa vida tivemos que ser audaciosos, botar banca, viver de pose. Mas não é mole ser obrigado a parecer-se com a própria imagem".

Acima, da esquerda para a direita: Gabriel Braga Nunes, Rodrigo Penna, Nelson Xavier e Ângelo Paes Leme

FOTO DIVULGAÇÃO

Esplêndidos, de Jean Genet. Com Gabriel Braga Nunes, Ângelo Paes Leme, Nelson Xavier, Rodrigo Penna e Oberdan Júnior. Direção de Daniel Herz. De 12/1 a 18/2. Teatro Miguel Falabella (Norteshopping – av. D. Helder Câmara, 5.332, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/597-4452). De 6ª a dom.; 6ª às 21h; sábado, às 19h e 21h; domingo, às 20h. R$ 20

Os Espetáculos de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Jefferson Del Rios (*)

	EM CENA	O ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
TEATRO	**Letti e Lotte**, de Peter Shaffer. Direção de Bibi Ferreira. Com **Rosamaria Murtinho**, **Nathalia Timberg** (*foto*), Magaly Evangelista, Rodrigo Mendonça e Nelson Dantas. Patrocínio: Embratel.	A guia turística de um casarão inglês do século 16 aumenta a visitação do público ao contar, e exagerar de forma engraçada, o passado da casa. A rígida diretora do local tenta controlar a imaginação da funcionária.	Teatro Renaissance (alameda Santos, 2.233, Jardim Paulista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3069-2233).	De 12/1 a 18/2. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 40 e R$ 50.	Peter Shaffer é um autor de comédias brilhantes (mas também escreveu o drama *The Royal Hunt of the Sun*, sobre a conquista do Peru). A peça atual, *Lettice and Lovage* no original, foi um sucesso em Londres com Maggie Smith.	Na versão brasileira e adequação de Rosamaria Murtinho (a guia) e Nathalia Timberg (a diretora) aos respectivos papéis. São atrizes com sólida história teatral acompanhadas por Nelson Dantas, presença forte no cinema brasileiro.	Em vídeo, *Equus*, versão em cinema da peça de Peter Shaffer. Com direção de Sidney Lumet, tem Richard Burton no elenco.
TEATRO	**Querelle – O Anjo da Solidão**, de Jean Genet. Direção de Jairo Maciel. Com o Grupo Caminhando de Teatro. Na foto, **Eduardo Poyares** e **Luciano Costa**.	A ambigüidade dos relacionamentos afetivos sob um ponto de vista abertamente homossexual. Querelle é o marinheiro que desencadeia emoções perigosas a bordo e em terra (o porto de Brest, França, no original). No Brasil, o cantor e compositor Cazuza contracenou com Gerson Brenner em uma montagem carioca dos anos 80.	Teatro Studio (rua Aurora, 720, Centro, São Paulo, SP, tel. 0++/11/220-6336).	De 25/1/2001 a 25/1/2002. De 5ª a sáb., às 22h; dom., às 21h. R$ 25.	Genet desconcerta certezas na área do sexo e do afeto ao criar uma espécie de filosofia sobre o amor e a traição. Se o espetáculo não transmite essa essência do texto, é mera pornografia.	Em como Jean Genet alterna o sofisticado domínio de linguagem com a rudeza do enredo. Há poesia e crueldade em tudo o que ele escreve.	A versão cinematográfica da peça – que foi feita pelo diretor alemão Rainer Fassbinder e tem Jeanne Moreau no elenco – causa impacto. Em vídeo.
TEATRO	**Suburbia**, de Eric Bogosian. Direção de Francisco Medeiros. Com Beto Magnani, Karina Barum, Luciano Gatti, **André Custódio**, **Rosana Seligmann**, **Marcos Damigo**, **Barbara Paz** (*foto*), entre outros.	O perfil de certa juventude urbana. Uma noitada de um grupo desses jovens no estacionamento de uma loja de conveniência.	Teatro do Sesc Consolação (rua Doutor Vila Nova, 245, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/234-3003).	De 18/1 a 4/3. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15.	Eric Bogosian é um talentoso intérprete e roteirista de cinema. Seus temas e linguagem refletem a chamada cultura pop-rock e os comportamentos paranóicos dos grandes centros.	Na cenografia de J. C. Serroni. Depois de coordenar por dez anos o núcleo de cenografia e figurino do Centro de Pesquisa Teatral dirigido por Antunes Filho, ele fundou o Espaço Cenográfico, onde ministra cursos e organiza exposições.	Não perder o filme *Talk Radio*, roteiro e interpretação do próprio Eric Bogosian, direção de Oliver Stone. Nele, um animador de rádio, com um programa de entrevistas e variedades, ridiculariza e xinga os ouvintes preconceituosos, sobretudo os racistas, até um desfecho violento.
TEATRO	**Perspectiva Cristiane Paoli Quito, Um Olhar em Movimento**. Com vários elencos dirigidos pela encenadora Cristiane Paoli Quito. Na foto, *Esperando Godot*, com **Luís Mármora**.	Panorama teatral com várias montagens reveladoras da bonita e importante trajetória profissional de Cristiane. A mostra, que começou em novembro e vai até 4 de março, tem neste mês a seguinte programação: Troupe de Atmosfera Nômade apresenta *Rei de Copas*; A Lírico Cia Paulista, *Esperando Godot*; a Cia Além Tempo, *A Banda*; e a Cia Dramática, *Quadri Matzi*.	Centro Cultural São Paulo, Espaço Cênico Ademar Guerra (rua Vergueiro, 1.000, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611).	*Rei de Copas*: 5/1 a 28/1; *Esperando Godot*: 9/1 a 1/2; *A Banda*: 13/1 a 4/2; *Quadri Matzi*: 6/1 a 4/2. R$ 10.	Cristiane Paoli Quito é uma artista inventiva e discreta. Trabalha há 23 anos como pesquisadora da linguagem cênica, juntando circo, teatro, acrobacia em criações poéticas e calorosas. Uma arte com prêmios e participação em festivais internacionais.	Na montagem de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, um já clássico da vanguarda teatral em que dois mendigos esperam um certo Godot que não chega. Nessa montagem há uma multiplicação dos personagens no palco como se fossem diferentes facetas de uma mesma personalidade.	*Os Vivos e os Mortos*, filme de John Huston baseado em um conto de James Joyce com uma melancolia realista, mas não alheia ao absurdo de Godot; e o genial *Um Dia, Um Gato*, filme de animação tcheco. Dirigido em 1963 por Votech Jasny, continua intacto. Em vídeo.
TEATRO	**Alice através do Espelho**, texto de Maurício Arruda Mendonça baseado na obra de Lewis Carroll. Direção de Paulo de Moraes. Com Armazém Companhia de Teatro. Na foto, **Liliana Castro**.	Baseada nas obras *Alice no País das Maravilhas* e *Através do Espelho e O que Alice Encontrou lá*, de Lewis Carroll, a montagem transcorre em um espaço cenográfico que representa uma espécie de caixa mágica onde os sonhos da personagem se confundem com as imagens mostradas ao público.	Teatro da USP (rua Maria Antônia, 294, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/255-5538).	De 4/1 a 18/2. 5ª, às 21h; 6ª, sáb. e dom., às 19h e às 21h. R$ 20.	É o esforço de um grupo sério para dar expressão a uma obra desse enigmático pastor anglicano que o filósofo Gilles Deleuze afirmou ser um caos-cosmos que fascina o leitor moderno, dos jogos de linguagem aos paradoxos semânticos.	Em como o espaço da encenação cria um ambiente propício à cumplicidade entre atores e platéia. Por meio de imagens, cheiros, sons e gestos, tenta-se tirar o espectador da realidade imediata, colocando-o em uma arena de imaginação em que lógica e delírio se misturam.	Os originais de Lewis Carroll, na cuidadosa edição brasileira das editoras Fontana/Summus, com organização e tradução de Sebastião Uchoa Leite. Diferentemente da lenda, esses livros não são de literatura infantil, mas para adultos.
TEATRO	**Woyseck ou Como Alguém se Torna o que É**, de Edson Bueno e Sérgio Medeiros. Direção de Edson Bueno. Com a Íntima Cia. de Teatro.	Adaptação da conhecida obra *Woyseck*, do alemão Georg Büchner (1813-1837), que proporciona crítica social em uma linguagem intensa. Um homem manipulado pelos valores dominantes em seu meio chega ao crime.	Fundição Progresso (rua dos Arcos, 2.450, Arcos da Lapa, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/220-5070).	De 11/1 a 11/2. 6ª e sáb., às 20h; dom., às 19h. R$ 15.	O texto merece, e a Íntima Cia de Teatro é um dos grupos mais atuantes do Paraná, conhecido por estabelecer uma relação não convencional com os espectadores. A montagem usa como palco o corredor que divide a platéia.	Na força dramática de Büchner, se bem encenado, mesmo em uma criação inacabada (ele morreu antes, de tifo, aos 24 anos). Seu teatro, breve, mas fundamental como forma e registro das contradições históricas e políticas, inclui ainda duas peças admiráveis: *A Morte de Danton* e *Leonce e Lena*.	No mesmo período, e também na Fundição Progresso, a companhia apresenta *A Vida É Sonho*, clássico espanhol de Calderón de la Barca, com direção de Edson Bueno. Sessões às 4ªs e 5ªs, às 21h.
TEATRO	**Alarmes & Excursões**, de Michael Frayn. Direção de Moacyr Góes. Com André Valli, Cristina Pereira, Isabela Garcia e João Camargo.	Comédia inglesa sobre a falta de comunicação humana na era do excesso de informação por alta tecnologia. O elenco representa quatro historietas que satirizam o aparato tecnológico, que, em vez de facilitar, estaria oprimindo o contato efetivo e retirando a emoção dos fatos.	Teatro das Artes (Shopping Center da Gávea, rua Marquês de São Vicente, 52/2º piso, Gávea, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/540-6004).	A partir de 5/1. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20 e R$ 25.	Em meio à onda dos celulares a qualquer hora e lugar (até no teatro) e das conversas exclusivamente por e-mails, *Alarmes & Excursões* traz a ironia britânica ao observar o grotesco ou o patético na rotina contemporânea.	Na incursão do geralmente cerebral diretor Góes pela comédia. O elenco já é meio espetáculo, sobretudo com os tarimbados André Valli e Cristina Pereira em situações familiares, cotidianas. Isabela e João podem surpreender.	Em involuntária ironia, o Shopping da Gávea, sempre cheio, é a face concreta do que a peça critica. Mas até tem livrarias e cafés interessantes. Em cinema, *Muito além do Jardim*, com temática afim, numa interpretação magistral de Peter Sellers. Em vídeo.
TEATRO	**Tia Zulmira e Nós**. Direção de Aderbal Freire-Filho. Com **Sueli Franco** (*foto*), Cláudio Lins, Beth Lamas, Claudio Mendes e Augusto Madeira.	Musical baseado em histórias e personagens de Stanislaw Ponte Preta, cronista criado por Sérgio Porto, que, com bom humor, escreveu sobre a vida carioca e brasileira nos anos 50 e 60. Os textos e canções são integrados, e muitas vezes as músicas substituem os diálogos.	Teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/3808-2000).	De 19/1 a 25/3. De 4ª a dom., às 19h30. R$ 10.	Suely Franco é boa garantia de comédia, e o estilo único de Stanislaw Ponte Preta merece ser revisto com carinho. O Brasil um dia amou o criador da frase (e livros) "festival de besteira que assola o país".	Nas músicas, escritas por Cristóvão Bastos e Aldir Blanc especialmente para o espetáculo, e na sua execução pelo próprio Cristóvão, sempre impecável ao piano, e mais Iura Ranevsky (violoncelo), Jurim Moreira (bateria e percussão) e Bororó (contrabaixo e violão).	No Teatro I do CCBB, *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht. Direção de Moacir Chaves. Com Luiz Fernando Guimarães, Oswaldo Loureiro e Ricardo Petraglia (bom ator de volta ao teatro). Estréia dia 11; 4ª a dom., às 19h.
DANÇA	**Land Dreams**, com a bailarina e coreógrafa japonesa **Setsuko Yamada** (*foto*).	Um prato de metal é o único adereço cênico do cenário despojado, onde Setsuko Yamada faz seu solo ao som de uma colagem que vai da música techno à étnica. Por meio de uma dança delicada e densa, ela procura estimular imagens de lugares distantes na imaginação dos espectadores.	Teatro do Sesc Consolação (rua Doutor Vila Nova, 245, Consolação, São Paulo, SP, tel. 00++/11/256-2281).	Dia 29, às 21h. R$ 5.	É a chance de conhecer essa solista de prestigio internacional, autora de um vocabulário cênico original e inédita nos palcos brasileiros.	Depois de uma primeira fase dedicada à dança butô, Setsuko Yamada bebeu em várias fontes até chegar a uma linguagem própria, feita de resíduos de sua formação inicial, mas com forte sintonia na dança contemporânea ocidental.	O livro *Butô – Pensamento em Evolução*, de Christine Greiner (editora Escrituras), que amplia a compreensão sobre o butô, expressão fundamental da arte japonesa neste século.
DANÇA	Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro apresenta várias peças de seu repertório, em temporada de verão. Na foto, *O Boto e a Rosa*, de Renato Vieira.	Durante três semanas, a companhia carioca alterna programas que totalizam 15 coreografias de autores brasileiros e estrangeiros – entre outras, *Shogun*, de Ivonice Satie; *Paixão*, de Deborah Colker; *O Boto e a Rosa*, de Renato Vieira; *K622*, de Lar Lubovitch.	Teatro Villa-Lobos (avenida Princesa Isabel, 430, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/275-6695).	De 3 a 21. De 4ª a sáb., horário a confirmar. R$ 12.	A melhor companhia de base clássica do Brasil mostra vertentes diversas, interpretadas por bailarinas de primeira qualidade, como Ana Botafogo, Cecília Kersche e Roberta Marquez.	Nos programas que incluem obras de Lubovitch e Balanchine, autores que lidam puramente com a dança, dela extraindo eloqüência máxima sem recorrer a recursos teatrais paralelos.	Aos sábados, às 17h e aos domingos, às 18h, o Ballet do Teatro Municipal do Rio apresenta, na mesma temporada, um espetáculo para o público infanto-juvenil: *Branca de Neve*, de Dalal Achcar, com música de Roberto Gnatalli e narração ao vivo do ator Luiz Carlos Tourinho.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO DE *SUBURBIA*: GASTÃO/DIVULGAÇÃO / *PERSPECTIVA CRISTIANE PAOLI QUITO, UM OLHAR EM MOVIMENTO*: MILTON MORALES/DIVULGAÇÃO / *ALICE ATRAVÉS DO ESPELHO*: ANNA ACONIGI/DIVULGAÇÃO / *TIA ZULMIRA E NÓS*: GUGA MELGAR/DIVULGAÇÃO

(*) *Com Ana Francisca Ponzio e Redação*

Por Libero Malavoglia e Paulo Garfunkel